**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA SOCIAL**

**A PRODUÇÃO TEATRAL PAULISTANA DOS ANOS 1980 –
R(AB)ISCANDO COM FACA O CHÃO DA HISTÓRIA:
TEMPO DE CONTAR OS (PRÉ)JUÍZOS
EM PERCURSOS DE ANDANÇA**

Alexandre Luiz Mate

V. I

**São Paulo
2008**

**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA SOCIAL**

**A PRODUÇÃO TEATRAL PAULISTANA DOS ANOS 80 –
R(AB)ISCANDO COM FACA O CHÃO DA HISTÓRIA:
TEMPO DE CONTAR OS (PRÉ)JUÍZOS
EM PERCURSOS DE ANDANÇA**

Alexandre Luiz Mate

**Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em
História Social do Departamento de História da Faculdade de
Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São
Paulo para obtenção do título de doutor em História.**

Orientadora: Prof^ª Dr^ª Maria Aparecida de Aquino

**São Paulo
2008**

**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA SOCIAL**

**A PRODUÇÃO TEATRAL PAULISTANA DOS ANOS 80 –
R(AB)ISCANDO COM FACA O CHÃO DA HISTÓRIA:
TEMPO DE CONTAR OS (PRÉ)JUÍZOS
EM PERCURSOS DE ANDANÇA**

**Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em
História Social do Departamento de História da Faculdade de
Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São
Paulo para obtenção do título de doutor em História.**

Alexandre Luiz Mate

BANCA EXAMINADORA

**Prof^a Dr^a Maria Aparecida de Aquino (orientador)
Prof. Dr. Francisco Cabral Alambert Junior
Prof. Dr. José Carlos Sebe Bom Meihy
Prof. Dr. Mário Fernando Bolognesi
Prof^a Dr^a Neyde de Castro Veneziano Monteiro**

Julgado em: ____/____/____

Conceito: _____

São Paulo

2008

Para os dois maiores, mais (in)ensos e sempre amores
da minha meia-inteira-completa-presentificada vida.

Aqui-agora-sempre-ali-acolá-alhures... perto ou longe,
ao lado, nos ombros, no peito, no colo.

Gissela e Giordano, vocês!

AGRADECIMENTOS

(...) um continente por se descobrir
Já, alguns sinais, estão aí
(...) De um território que está por explodir
Sim, mas é preciso ser sutil
Pois justo na terra de ninguém
Sucumbe um velho paraíso
Sim, bem em cima do barril
Exato na zona de fronteira
Eu improviso um Brasil. (...)
E minha cabeça voa assim
Acima de todas as montanhas
E abismos do país.

Zona de fronteira. João Bosco, Antônio Cícero, Wally Salomão.

Impossível apresentar os nomes de todos os colaboradores que, de diferentes modos, tornaram possível esta reflexão. Entretanto, mesmo cometendo injustiças, não posso deixar de mencionar:

Maria Aparecida de Aquino, que conheci Cidinha, ainda em processos de luta pela democratização da educação e do País, na década de 1980. Ela, depois de muitos anos, “(...) numa manhã de fim de primavera”, lembrou da minha obrigação com o passado de luta, insistindo que a pós, já que – e na condição de professores – éramos, então, filhos de pais operários e dos poucos a andar de ônibus na universidade, poderia ser mais um campo e um prolongamento da luta.

Aos mestres Ulpiano Toledo Bezerra de Menezes e José Carlos Sebe Bom Meihy, cujos cursos na pós-graduação foram imprescindíveis. A defesa da visualidade e da oralidade ampliou a percepção dos conceitos de tempo e de espaço, na apreensão crítica, na profissão e na vida.

Aos professores e parceiros não apenas de trabalho Francisco Alambert Cabral Jr. e Mário Fernando Bolognesi pelas dicas, pelo cuidado e pela generosidade da troca durante o processo demandado pelo Exame de Qualificação, ocorrido em agosto de 2007.

Acácio Valim; Adelaide Pontes, parceira de muitos almoços e de pesquisas em arquivos do Centro Cultural São Paulo; Adriana Fernandes; Airton Dantas, sempre surpreendente e companheiro incondicional; Alberto Guzik; Anely Álvares; Carlos Guilherme Mota; Cecília Hanna, sempre estimulando, fazendo-se presente, legitimando companheirismo; Centro Cultural São Paulo: Agnes Zuliani, Joyce Teixeira Porto, Marta(inha) Regina Paolicchi, Marisa Nunes, Roberto Diem e à amiga, então diretora do setor em um determinado momento da pesquisa: Vera Achatkin; ao grande mestre e amigo César Vieira (Idibal Pivetta); Cláudia Gonçalves Jorge; Clovis Garcia; Cristiane Fischer Fontana, David José Lessa Mattos; David Leroy; Ednaldo Freire; Eric Rieser; Fausto Fuser; Francisco Landin; ao saudoso mestre Gianni Ratto; Gissela Mate; Graciela Rodrigues; Graziela Kunsch, Gustavo e Marcuti, do CAC da Universidade de São Paulo; Helena de Queiroz C. Miguel; Ilka Marinho Zanotto; à primeira mestra e sempre parceira Iná Camargo Costa; à querida Irací Tomiatto; Izaias Almada; Jefferson del Rios; José Cetra Filho; Lígia Marina; Lizette Negreiros; Lígia Cortez; ao mestre Luís Alberto de Abreu; ao “comandante” mais que amigo Luiz Carlos Moreira; Márcia Dutra; Marco Antonio Rodrigues; Maria Thereza Vargas; Mariângela Alves de Lima; Néelson de Sá; Neyde Veneziano; Newton Cunha; Patrícia Castilho; Reynúncio Napoleão de Lima; Roberto Lage; Robson Camargo; Sebastião Milaré; Selma Pellizon; Simone Carleto e Vivien Backup.

INJUSTIÇAS

Fiz ranger as folhas de jornal
Abrindo-lhes as pálpebras piscantes
E logo, de cada fronteira distante
Subiu um cheiro de pólvora
Perseguindo-me até em casa
Nestes últimos vinte anos
Nada de novo há
No rugir das tempestades
Não estamos alegres: é certo
Mas porque razão
Haveríamos de estar tristes?
O mar da história é agitado
As ameaças, as guerras, havemos de atravessá-las
Rompê-las ao meio, cortando-as
Como uma quilha corta as ondas.

E então, que quereis? Wladimir Maiakóvski.

Um trabalho que compreenda um período significativo de tempo, mesmo que não seja perdoável, comete inúmeros equívocos pelo caminho. Talvez o maior deles – a despeito da importância política e cultural na vida pública de tantos homens e mulheres no período compreendido pela reflexão que se segue –, “eu brasileiro confesso”, conscientemente, não ter mencionado nomes e referências históricas que não poderiam ficar de fora do assunto, dentre eles: Leonel Brizola, Darcy Ribeiro, João Goulart.

Fafá de Belém, a musa das Diretas Já, tem seu nome mencionado apenas uma vez.

Igualmente imperdoável injustiça aqui cometida, diz respeito à citação de certos excertos de obras com o intuito de criticar tanto o pensamento como seu formulador. Nesse particular, talvez o professor Décio de Almeida Prado, crítico e pensador importante de certa tendência do teatro, sem nenhuma dúvida, possa ser inserido nessa segunda forma de injustiça.

Augusto Boal, como líder de um processo coletivo, iniciado nos anos de 1950, em prol da construção de um teatro épico brasileiro, não é mencionado. Entretanto, significativos artistas militantes, no período em epígrafe, como Lélia Abramo, Ester Góes e Francisco Milani, pouco ou nem citados foram nesta reflexão.

A madre superiora do *Sedes Sapientiae* – madre Cristina que, aos 80 anos, durante um comício em prol das Diretas, fala em nome de todos os movimentos de mulheres, afirmando que o processo representado pelas Diretas Já tenderia a “resgatar os mártires assasssinados pela ditadura militar”. Nessa mesma seara, não foram mencionados os freis dominicanos, seguidores da teologia da libertação – hostilizada até mesmo pelo Vaticano – entre eles: Leonardo Boff, Betto Libâneo Cristo, Ivo Lesbaupin, Tito de Alencar (que se enforcou em Paris) e tantos outros religiosos comprometidos com o início do estado de direito no Brasil.

Jacó Bittar, Jair Meneghelli, João Monlevade, Olívio Dutra e diversos trabalhadores e líderes que, sem dúvida, ajudaram a tornar a década melhor, não foram aqui mencionados.

RESUMO

A reflexão aqui desenvolvida corresponde a uma análise de parte da produção teatral dos espetáculos destinados ao público adulto apresentada na cidade de São Paulo, durante a década de 1980. Partindo-se do pressuposto contrário ao encontrado na totalidade das fontes disponíveis acerca do período, segundo o qual se tratava de uma década perdida, apresentam-se aqui significativas evidências documentais: das escritas, às visuais, passando pelas coletadas em entrevistas com destacados pensadores e criadores do período, com o fito de demonstrar, como em qualquer outro período histórico, quão rica, polêmica e diversificada foi aquela produção. Contrapondo documentos teatrais aos políticos – em uma década de crise econômica mundial e em que o País, formalmente, livra-se de uma ditadura instaurada em 1964 e mobiliza-se pela construção de um de seus mais significativos movimentos populares – as Diretas Já – busca-se, nesse rico processo de transição, recuperar concepções, sonhos e experiências de inúmeros artistas cujas trajetórias não constam ou raramente são descritas pela memória cultural e oficial do País; rigorosamente autoritária e excludente.

Buscando articular crises e superações por que tantos coletivos e sujeitos passaram no período, driblando taticamente múltiplas formas censórias e de patrulhamento ideológico, são apresentadas as trajetórias, por intermédio de procedimentos da história oral, de dois importantes grupos do teatro paulistano: o Teatro Popular União e Olho Vivo (TUOV), fundado em 1966, e ainda em exercício, enfatizando o trabalho dramatúrgico de seu diretor César Vieira (Idibal Pivetta); e o Apoená/Engenho, fundado em 1979, igualmente em exercício, enfatizando o tratamento épico e político de suas montagens, que tanta animosidade causa entre seus pares, por conta dos radicalismos políticos do diretor do grupo, Luiz Carlos Moreira.

Para completar a reflexão, apresenta-se como anexo o levantamento, decorrente do processo de pesquisa desenvolvido, composto por fichas técnicas de 2.042 espetáculos de teatro adulto, coletadas em sete fontes documentais diversas: anuários de teatro e dança, entrevistas, jornais, livros especializados, programas de teatro, *releases* e revistas especializadas.

Palavras-chave:

Teatro e História;

Teatro Paulistano da Década de 1980;

Grupos de Teatro Paulistanos: TUOV e Engenho.

ABSTRACT

This analysis focus on the theater made for adults in the city of São Paulo, Brazil, between the years of 1980 and 1990. Until now many researchers think that this was a lost decade in the theater realm, because they do not recognize the immense aesthetic value of the Brazilian drama in this period. Nevertheless, based on an extended documentation and statements of many artists who were active during those years, I affirm that the period was of a rich, polemic, and diversified production. On political terms, it corresponds to the end of a long and recent-ended dictatorship and to the first steps of new democratic era, which certainly are interconnected. At that time the artists lived an intense fight not only against the censorship, but also against the political and aesthetic prejudice from many leftists, and asked for an openly political agenda also in theater field. The groups under scrutiny are TUOV – Teatro Popular União e Olho Vivo, (Popular Theater Union and Live Eye) that started in 1966 leaded by the director César Vieira (Idibal Pivetta); and Apoená/Engenho that started in 1979 leaded by its radical director, Luiz Carlos Moreira. Both groups are still active nowadays. In this work, I focus mainly on the epic and political treatment of their polemic performances of the play "Apoena I." At the end I publish an extensive list of 2.042 performances of the period.

Keywords:

Theater and History;

1980's Theatre in Sao Paulo – Brazil.

Teatro União e Olho Vivo e Teatro Engenho;

Community Theater.

SUMÁRIO

Pág.

VOLUME I

INTRODUÇÃO

10

PRIMEIRO CAPÍTULO

A VIDA POLÍTICA E AS DIFICULDADES DA PRODUÇÃO CULTURAL NA DÉCADA DE 1980

49

SEGUNDO CAPÍTULO

TEATRO E POLÍTICA: IDAS E VINDAS – DIFICULDADES NAS ARTES DO FAZER

141

ESPETÁCULOS ADULTOS APRESENTADOS NA CIDADE DE SÃO PAULO E ALGUNS DE SEUS

177

SUJEITOS: ESTABELECENDO REDES INTERCAMBIANTES

APÊNDICE – UMA REFLEXÃO ACERCA DO CONCEITO DE ACESSIBILIDADE

188

TERCEIRO CAPÍTULO

TUOV RISCANDO O CHÃO NA PERIFERIA DA CIDADE – EM PLENO PERCURSO DE ANDANÇA

203

O “ESPARRAMENTO” DE UMA IDÉIA DE TERRITÓRIO LIVRE

DE COMO SE DEU O CRESCIMENTO DE UM SENTINELA DO MUNDO

217

DA DRAMATURGIA DE GABINETE ÀQUELA COLABORATIVA: ESCREVER COMO UMA

222

PROPOSTA DE LIBERTAÇÃO E DE SOLIDARIEDADE

OS CODINOMES DE IDIBAL PIVETTA E BREVES APONTAMENTOS SOBRE ALGUMAS DE SUAS

225

OBRAS

QUARTO CAPÍTULO

UM APOENA/ENGENHO ROMPENDO COM O CIRCUITO DO BIXIGA – INICIANDO UM PERCURSO DE ANDANÇA

250

UMA CONSCIÊNCIA COM A TAREFA DE TRAIR A CLASSE DE ORIGEM

250

INICIO DA HISTÓRIA: E TUDO É POLÍTICA

268

OS [RE]COMEÇARES DO GRUPO

274

“TANTAS PERGUNTAS. TANTAS HISTÓRIAS.”

281

À GUIA DE ANÁLISE DE *A FERRO E FOGO* – UM TEXTO QUE A HISTÓRIA OFICIAL(ESCA)

286

NÃO REGISTROU

À GUIA DE CONCLUSÃO

305

BIBLIOGRAFIA

309

VOLUME II

ANEXO: FICHAS TÉCNICAS – PEÇAS APRESENTADAS NA CIDADE DE SÃO PAULO NA DÉCADA DE 1980

INTRODUÇÃO

Quem me dirá onde está aquele moço, fulano de tal:
filho, marido, irmão, namorado que não voltou mais.
Insiste o anúncio nas folhas dos nossos jornais.
Achados, perdidos, morridos, saldados demais.
Mas eu pergunto e a resposta é que ninguém sabe, ninguém nunca viu.
Só sei que não sei, consumido ele foi, sei é que ele sumiu.
E quem souber algo acerca do seu paradeiro, beco das liberdades:
estreita, esquecida, uma pequena marginal,
dessa imensa avenida Brasil.
Memória de um tempo onde lutar por seu direito, é um defeito que mata.

Amanhã ou depois. Achados perdidos. Pequena memória para um tempo sem memória. Gonzaguinha.

Rosa Luxemburgo – pelo trânsito entre a práxis materialista de história e a construção de um processo histórico: em uma sociedade violenta, contraditória, autoritária (República de Weimar), pouco propensa às transformações revolucionárias – não teria cansado de afirmar, em várias oportunidades, sobretudo as decorrentes de processos concretos de resistência, que a principal luta a ser enfrentada e travada no século XX seria entre o Socialismo e a barbárie.¹ Não se trataria portanto na perspectiva apresentada pela militante, de luta entre indivíduos, mas entre grupos e classes sociais distintas e antagônicas. Em tese, pelas pesquisas realizadas em livros ou por intermédio de entrevistas lidas ou realizadas ao longo do processo de pesquisa, fica claro o quanto as fontes documentais, mormente aquelas concernentes à linguagem teatral, apresentam um discurso majoritariamente genérico e classista acerca dessa produção, na cidade de São Paulo, na fatia de tempo aqui denominada década de 1980. Em vários desses discursos – a despeito de múltiplas, riquíssimas e contraditórias experiências levadas a cabo, dos diversos processos estéticos, dos variados modos de produção desenvolvidos, dos distintos repertórios apresentados – aparecem como vitoriosa quase exclusivamente as obras que correspondem ao modelo e ao padrão de gosto da burguesia. Decorre daí, pela supressão de outras experiências – no concernente ao registro, reflexão, tradição –, a manutenção de uma mentalidade que, pela ausência de outras experiências, autolegitima-se socializando, sem grandes embates, a si mesmo e às obras criadas em seu nome ou decorrentes dos interesses de uma classe que se impõe, por meio das artes, às demais.

Nos processos de produção artística hegemônicos é necessário opacizar as percepções, em especial aquelas que digam respeito à manutenção de certas cadeias de dominação política e impeçam que os sujeitos tenham acesso à rede e às tramas que se impõem como balizas e modelos paradigmáticos a serem seguidos e reproduzidos. O conhecimento, segundo Theodor Adorno: “(...) se dá numa rede onde se entrelaçam prejuízos, intuições, inervações, autocorreções, antecipações, exageros, em poucas palavras, na experiência, que é densa, fundada, mas de modo algum transparente em todos os seus pontos.”²

As fontes documentais disponíveis têm contemplado determinado e afinado tipo de produção aparatada aos interesses de certa concepção hegemônica e chanceladora de atribuição de questionante, abstrato, ideológico e universal (apresentado sob a expressão globalizante): “valor indiscutível de qualidade da obra” ou “obra de excelência”. Expressões como indiscutível e obra de excelência tendem a inibir discussões, sem fazer

¹ Cf. para além dos títulos clássicos de Rosa Luxemburgo: Paulo de CASTRO. *Socialismo e liberdade*. Rio de Janeiro: Fórum Editora, 1968.

² Theodor ADORNO. Lacunas. In: *Minima moralia*. São Paulo: Editora Ática, 1992, p.69.

referência, ainda, que na sociedade capitalista cada mercadoria tenha um duplo aspecto no que concerne a valor. Possui um valor de uso que se relaciona à esfera do consumo, e um valor de troca que se relaciona à esfera da circulação. Conceitos relativizáveis ou dialéticos na medida em que a mercadoria, somente pela troca no mercado, realiza seu valor de uso.

Além das lógicas de mercado, não é novidade o fato de inúmeras produções consideradas alternativas ou experimentais – não inseridas em tendências da moda ou internacionais e impostas por certos grupos, cujo alvo, para além do estético, vislumbra certos questionamentos aos modelos sociais consagrados – não serem mencionadas na totalidade das fontes. Assim, em nome da preservação de certa “qualidade e da excelência”, alguns comportamentos, às vezes próximos de “certas exigências eugenistas” na área da estética, ao suprimir registros de certos grupos e experiências aos pósteros, fazem-no com o objetivo de suprimir aquilo que lhes pareçam enervante, de gosto duvidoso, exagerado, escatológico. Segundo Raymond Williams, procedimentos dessa natureza inserem-se em uma “concepção funcional”, que tenderia a legitimar permanentemente a manutenção e o realinhamento de uma sociedade e de uma estética hegemônicas. Ao apresentar o texto *Palavras-chave* de Raymond Williams, Maria Elisa Cevasco afirma que: “Essa disjunção permite construir uma posição pretensamente crítica que contribui de maneira decisiva para deixar tudo exatamente como está.”³

Uma das primeiras motivações à mobilização e realização da reflexão que aqui se desenvolve diz respeito principalmente a uma insistência, por certos agrupamentos sociais – dentre os quais fazem parte os mais diversos veículos de imprensa – em apresentar, nomear e designar a década de 1980, sobretudo em plagas brasileiras, como uma década perdida. Nesse sentido, e guardando alusão à antes alardeada expressão vazio cultural, surge na década de 1970, referindo-se tanto à diminuição na produção cultural do período como à sua perda de qualidade e de pertinência social, tendo em vista os desafios a serem enfrentados pelo artista no estado ditatorial brasileiro. Heloisa Buarque de Hollanda, habituada a análises não superficiais da produção cultural, lembra que sob um aparente e alardeado vazio houve uma contundente “vitalidade do silêncio”.⁴

Como vivi toda a década e acompanhei boa parte do que nela se desenvolveu – das participações políticas às estéticas em teatro –, sempre me incomodaram os juízos peremptórios sob a pecha do “perdido”. Com relação à afirmação imposta àquela fatia de tempo como perdida, trata-se de uma expressão – originalmente ligada à crise econômica mundial, decorrente do aumento do preço do petróleo – que migra para todos os âmbitos da vida social. Não se pode negar que essa expressão pertence também a uma infundável “catarata de produtos”, que tenta esquadrinhar a vida e as relações humanas, bazilada em mais um conceito mercadológico. Espécie de grife-identificatória de que algo muito melhor teria se desenvolvido antes. Aliada à determinação de natureza econômica, e decorrente de discursos desmobilizantes pelos mais diferenciados interesses e sujeitos, a década foi considerada e marcada também como correspondendo a um período de “perda de utopias”. Esta generalização decorre contraditória e grandemente pela dissolvência da União das Repúblicas Socialistas Soviéticas, tão alardeadamente apresentada pela grande imprensa⁵ como um ideário e práticas políticas que jamais poderiam ter dado certo.

³ Maria Elisa CEVASCO. Introdução. In: Raymond WILLIAMS. *Palavras-chave: um vocabulário de cultura e sociedade*. São Paulo: Boitempo, 2007, p.13.

⁴ Flavio MARINHO. *Apud* Apresentação. In: Elio GASPARI e outros. *Cultura em trânsito: da repressão à abertura*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

⁵ Maria Aparecida de AQUINO. O jornal *O Estado de S. Paulo*: um liberal convicto. In: *Censura, imprensa, Estado autoritário (1968-1978): o exercício cotidiano da dominação e da resistência*. *Op.cit.*, às p.37, assim define a grande

Aliada à crise econômica e à fase terminal do denominado totalitarismo do mundo soviético, a crise petrolífera – vivida desde o final dos anos 1970 –, revela a fragilidade e desestabilização do próprio sistema capitalista, que passou por um período de retração e recessão. Acerca desta questão, de acordo com Eric Hobsbawm, é preciso ter presente que:

(...) O colapso dos regimes comunistas entre Istria e Vladivostok não apenas produziu uma enorme zona de incerteza política, instabilidade, caos e guerra civil, como também destruiu o sistema internacional que dera estabilidade às relações internacionais durante cerca de quarenta anos. Além disso, esse colapso revelou a precariedade dos sistemas políticos internos apoiados essencialmente em tal estabilidade. As tensões das economias em dificuldade minaram os sistemas políticos das democracias liberais, parlamentares ou presidenciais, que desde a Segunda Guerra Mundial vinham funcionando tão bem nos países capitalistas, assim como minaram todos os sistemas políticos vigentes no Terceiro Mundo. As próprias unidades básicas da política, os "Estados-nação" territoriais, soberanos e independentes, inclusive os mais antigos e estáveis, viram-se esfacelados pelas forças supranacionais ou transnacionais e pelas forças infranacionais de regiões e grupos étnicos secessionistas, alguns dos quais – tal é a ironia da história – exigiram para si o status anacrônico e irreal de "Estados-nação" em miniatura. O futuro da política era obscuro, mas sua crise, no final do Breve Século, patente.⁶

Inúmeros foram os diagnósticos apresentados acerca do que ocorria no mundo como também bastante concretos os motivos evocados para imprimir determinado peso à vida cotidiana. Do ponto de vista econômico, afora a crise mundial que – no Brasil denuncia o fim da "criatura conhecida por milagre econômico" – segundo concepção de determinados economistas e políticos, teria havido um retrocesso nas conquistas liberais do País, sob a ditadura. A esse respeito, por exemplo – e em pleno processo de tempestade econômica – passa pelo discurso de Roberto Campos a democracia como a grande e maior culpada pela crise, claro, na economia de mercado em que vivia e se tentava readequar o País. Afirma o fiel político e, de certa forma, "paladino da economia de mercado, da ditadura e do empresariado brasileiro":

(...) a redemocratização do Brasil criou uma democracia disfuncional e representou uma enorme oportunidade perdida, porque se eliminou o autoritarismo político mas não se eliminou o autoritarismo econômico. Pelo contrário, aumentou-se o autoritarismo econômico no início do governo civil. Como? Pela adoção do plano heterodoxo do Cruzado. Foi a mais brutal intervenção no sistema de preços de mercado que o Brasil até então conhecera. Porque os governos militares, o máximo que faziam era ter tabelamentos setoriais. Agora era congelamento simultâneo de preços, de salários e de câmbio. Quer dizer, a destruição, a negação da economia de mercado. Foi a contribuição da democracia civil, foi o desastre da era Sarney. Depois do Cruzado (1986), houve vários repiques intervencionistas. O Plano Bresser (1987) implicou um congelamento temporário, o Plano Verão (1989), todos eles tiveram como efeito: primeiro, destruir o sistema de preços relativos. Os preços ficaram desequilibrados, desvairados; segundo: acentuar o intervencionismo estatal, regulatório, colocando o empresário como o vilão da peça. O empresário passou a ser hostilizado como o agente inflacionário, quando o agente inflacionário era o

imprensa: "Qualifica-se de grande imprensa – e aqui o termo aparece por oposição a uma imprensa de menor porte – os órgãos de divulgação cuja veiculação pode ser diária, semanal ou mesmo que atuem em outra periodicidade, mas cuja dimensão, em termos empresariais, atinja uma estrutura que implique na dependência de um alto financiamento publicitário para a sua sobrevivência. À grande imprensa, como aliás, de modo geral, à toda imprensa convencional de conotação liberal (de pequeno, médio ou grande porte), não se permite viver somente com a venda em bancas ou com as assinaturas, dado que costuma atingir um grande estado da federação ou, na maior parte das vezes, a quase totalidade do país. A diferença, portanto, entre uma imprensa convencional de pequeno, de médio e grande porte está no tamanho do empreendimento e na divulgação que possui."

⁶ Eric HOBBSAWM. O século: vista aérea. Olhar panorâmico. In: *Era dos extremos. O breve século XX: 1914-1991*. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995, p.20.

governo, que provocava expansão da moeda. (...) O empresário meramente registra os efeitos da expansão monetária. Sanciona-os via mecanismo de preços.⁷

Em afirmações dessa natureza há diversas camadas de significação. Nesse particular, dentre outros estudiosos, Agnes Heller, sobretudo em *O cotidiano e a história*, lembra que quanto maior for a alienação produzida pela estrutura econômica de uma dada sociedade tanto mais o cotidiano tenderá a irradiar sua própria alienação para as demais esferas da vida social. Claríssima, portanto, a defesa que o economista Roberto Campos apresenta e justifica tanto dos militares como dos planos econômicos desenvolvidos a partir de seus interesses e justificativas (que criaram o chamado “milagre econômico” e a quem o ex-ministro tão bem serviu), passando principalmente pela isenção de responsabilidade dos empresários, no quadro econômico de crise em que viveu o País.

Do ponto de vista cultural, as teses de Roberto Campos encontram também significativo eco entre determinados artistas mais afeitos à ditadura, mormente entre aqueles saudosistas e apologistas de determinadas conquistas e experiências empresariais desenvolvidas à excelência em décadas anteriores, cujo modelo empresarial fora o Teatro Brasileiro de Comédia (TBC). Há uma voz, essencialmente polifônica e dissonante, mas quase consensual, segundo a qual a década de 1980 havia se caracterizado em um período de pobreza de experiências estéticas. O crítico Edelcio Mostaço, para corroborar esse ponto de vista, mesmo que indiretamente, apresenta breve painel acerca da produção teatral desenvolvida em 1985, na cidade de São Paulo. Nesse painel, decorrente de crise por que passavam os críticos de profissão com relação a quais obras e eventos premiar na cidade, destaca, dentre os inúmeros motivos para tal dificuldade:

(...) o indisfarçável recuo que a atividade teatral veio demonstrando na última década, menos criativa ou sintonizada com o contexto social e cultural do País. As crescentes restrições econômicas, inviabilizando as ousadias estéticas, somam-se às irreversíveis feições que a sociedade de massas está evidenciando de forma crescente, amoldando os padrões de gosto e consumo a fórmulas cada vez mais estreitas.

(...) Se a crise da produção revela os descaminhos em que o fazer teatral se encontra enleado, imagine-se os referenciais críticos!⁸

O mal-estar por que passavam diversos críticos e teóricos, ligados a instituições tradicionais e à grande imprensa, com relação à linguagem teatral pode também ser acompanhado pelas afirmações de Mauro Meiches – pesquisador e integrante da Equipe de Artes Cênicas da Divisão de Pesquisas do Centro Cultural São Paulo – contidas em texto de apresentação do *Anuário de Teatro* da Divisão de Pesquisas do Centro Cultural de São Paulo.

Dentro do circuito, o ano de 1985 pareceu morno. A atividade teatral, extremamente preocupada com a estabilização de um *métier*, de um circuito comercial onde o investimento pudesse de uma vez por todas realizar regularmente, produzir muitos espetáculos. Aqui e ali, opções para divertimento, para o entretenimento e até, por que não, para a discussão de problemas sócio-políticos e culturais, pipocaram nas poucas salas de teatro da cidade. Porém o afã do *métier* não abriu espaço para a manifestação de vulto, mítica, aquela que o aficionado espera ansiosamente. (...)

É neste sentido que 1985 foi um ano morno. Um ano de estagnação para a geografia do teatro. Quem sabe, na sombra de uma esfera de muita labuta para estabelecer sua terra firme, o teatro não esteja gerando sua possibilidade de altos vôos?

Continuamos firme, na expectativa.⁹

⁷ Roberto Campos, em entrevista concedida a Ronaldo Costa COUTO. *Memória viva do regime militar. Brasil: 1964-1985*. Rio de Janeiro: Record, 1999, p.42-3.

⁸ Edelcio MOSTAÇO. São Paulo/85: a tendência cosmopolita. In: *Revista Mambembe*. Rio de Janeiro: agosto-1986, p.26.

Expressões ou rótulos fatalistas e deterministas dessa natureza tanto podem esconder como evidenciar diversos e articulados interesses. Adotar total ou parcialmente certos tipos de teses, a partir de pontos de vista otimista ou pessimista (o que às vezes dá no mesmo), desconhecendo ou desconsiderando muitas vezes o contexto e a correlação de forças daquilo que se fala, além de não ajudar a entender um fenômeno social, pode colocar os sujeitos à margem de uma possibilidade de compreensão histórica e política mais ampla. Desse modo, a imposição de uma visão assim construída – na medida em que o crítico fala apenas, mas sem mencionar, de determinada produção apresentada no circuito comercial da cidade – passa, sem grandes resistências, a condenar a cultura que se encontrava, senão encerrada, pelo menos considerada como mais uma mercadoria. Alardear e propagandear determinados derrotismos caracteriza-se também em estratégia poderosa para a manutenção de valores que lastreiam a vida social a partir de um ponto de vista único.

Vários podem ser os cenários aproximativos entre as diferentes nações do mundo: as áreas de riqueza “absolutamente envolvidas” pelas de pobreza caracterizam-se apenas em uma evidência do que se diz. A despeito de a crise ser mundial, a partir de 1978, no Brasil, como decorrência principalmente do processo eleitoral, havia uma luz que anunciava certo brilho no fim do túnel. Nesse momento, havia um significativo recrudescimento do movimento popular, dos estudantes e dos trabalhadores: eleições em quase todos os níveis da vida política, movimento pró-anistia, rearticulação e fundação de novos partidos, movimento em prol das eleições diretas alastravam-se pelo País, especialmente o movimento Diretas Já. Aliado a isso houve também manipulação da esperança e do surgimento de novos heróis e paladinos dos tempos que se anunciavam, mas é seguro que, sob nenhum aspecto, tenha sido um período morto, pobre, perdido e quejandos dessa natureza.

Na introdução de sua tese, que analisa também o desenvolvimento da proposta cultural desenvolvida pelo Partido dos Trabalhadores, em São Bernardo do Campo (SP), de 1989 a 1992, e refletindo acerca da mercantilização da cultura, Mário Fernando Bolognesi afirma, a despeito de concepções derrotistas e sempre desmobilizadoras que tem caracterizado o mundo contemporâneo:

Em um mundo entregue ao mercado, tanto das coisas como das consciências e das subjetividades, rever o potencial utópico e crítico da cultura e da criação mostra-se pertinente, ainda que seja para repor uma reflexão da qual somos cotidianamente distanciados. Nesse itinerário intermitente de supremacia do objeto e do objetivismo restam quase sempre esquecidos os propósitos ulteriores da crítica, sintetizados na recuperação do ideal de liberdade ou da autonomia do sujeito e que, para o marxismo, deve redundar na compreensão da luta de classes e no aniquilamento da dominação.

Se hoje a dialética entre o sujeito e o objeto apresenta uma soberania do segundo elemento sobre o primeiro, demarcador por certo do grau de reificação alcançado, é chegado o momento, uma vez mais, de repropor, no nível da reflexão ao menos, o papel da utopia no convívio social e no trabalho crítico da arte e da cultura. Ou devemos abandoná-la de vez e deixar que a cultura sucumba definitivamente ao mundo objetual da indústria?¹⁰

À fala de Roberto Campos aqui apresentada, múltiplas outras se somaram, formando uma espécie de coro dos descontentes, nos mais diversos setores da vida social, alardeando o quanto havia sido perdido nos anos de 1980. Mário Bolognesi, mais do que apresentar um concreto contracanto àquele tipo de fala e coro, chama a atenção para o potencial utópico da arte, que pressupõe ação e reflexão intercambiadas.

⁹ Mauro MEICHES. Introdução. In: *Anuário de Teatro e de Dança de 1985*: Centro Cultural São Paulo. São Paulo: Secretaria de Cultura da cidade de São Paulo, 1986, p.4-7.

¹⁰ Mário Fernando BOLOGNESI. *Política cultural: uma experiência em questão* (São Bernardo do Campo: 1989-1992). Tese de doutoramento, ECA-USP, 1996, p.8.

Evidentemente, o paradigma alimentante de concepções negativistas tende a não se fundamentar em uma experiência social do presente (na medida em que boa parte daquilo que se praticava não era conhecido por este ou outros críticos), mas em certas consagradas e “eternas” obras do passado. Mais uma vez com Bolognesi (1996: 9):

Antigas questões, dirão alguns. Contudo pertinentes, porque confluem para a problemática política da cultura e, em uma dimensão mais ampla, da própria existência, do consumo, da anulação do sujeito, da derrocada da revolução e da dominação de classe, travestidas ideologicamente em eficiência, especialidade e verdade para um mundo e uma consciência partidos, fragmentados, enfim, tecnicizados em seus fetiches.

A tendenciosidade dos discursos contamina o cotidiano, impondo pontos de vista ultrageneralizadores. De acordo com as proposições apontadas por Agnes Heller, segundo as quais a prática de ultrageneralização “(...) confirma, ou, pelo menos, não refuta, durante o tempo em que, baseados neles, formos capazes de atuar e de nos orientar.”¹¹, a experiência individual existe sempre como juízo provisório. De mesmo modo, na apreciação artística, preconceitos enraízam-se na particularidade e ajuizamentos da fruição estética. Nessa espécie de manejo de juízo grosseiro, artistas, políticos e, de modo geral, cientistas – mais expostos publicamente, cujos pontos de vista podem desencadear toda sorte de antipatias e antagonismos – têm maior dificuldade em se libertar de seus preconceitos, tendo em vista estarem quase aprisionadas, na condição de mercadoria, por grandes contingentes de pessoas. Por serem vários os medos de fracassos nessas áreas, tanto esforço se faz para defender – às vezes incondicionalmente – os paradigmas consagrados.

Os discursos oficiais chamam a atenção e, afirmam alguns dos mais significativos pensadores do século XX – dentre os quais Michel de Certeau – transformam-se também em mercadoria: “(...) e em sintoma do sistema que o transporta e vende. Preliminar a uma discussão acerca da violência é aquilo que trai esse discurso capturado e débil.”¹²

Como os demais, o tempo aqui recortado e designado década de 1980 é um tempo de inúmeros eufemismos. Baú de eufemismos. Estudiosos e historiadores, cujos nomes serão apresentados durante a reflexão aqui iniciada, debruçaram-se sobre o período em epígrafe pelo fato de a realidade e as experiências sociais não se lhe afigurarem como decorrentes de um período perdido; ao contrário, como qualquer outro, trata-se de um exemplar período da história brasileira. Aliás, na História, assim com em tantas outras áreas do saber, os pré-conceitos, de qualquer origem, não são bem recebidos, e sua aproximação precisa ser rechaçada. Revisitações são exigidas, sendo fundamental enfrentar as acomodações ou conformação às opacizantes ou deterministas visões impostas, no sentido da alienação e permanência dos preconceitos, lembra Heller (1992: 54):

A maioria dos preconceitos, embora nem todos, são produtos das classes *dominantes*, mesmo quando essas pretendem, na esfera do *para-si*, contar com uma imagem do mundo relativamente isenta de preconceitos e desenvolver as ações correspondentes. O fundamento dessa situação é evidente: as classes dominantes desejam manter a coesão de uma estrutura social que lhes beneficia e mobilizar em seu favor inclusive os homens que representam interesses diversos (e até mesmo, em alguns casos, as classe e camadas antagônicas). Com ajuda dos preconceitos, apelam à particularidade individual, que – em função de seu conservadorismo de seu comodismo e de seu conformismo, ou também por causa de interesses imediatos – é de fácil mobilização contra os interesses de sua própria integração e contra a praxis orientada no sentido do humano-genérico.

¹¹ Agnes HELLER. Estrutura da vida cotidiana. In: *O cotidiano e a história*. 4ª ed. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1992, p.34.

¹² Michel de CERTEAU. A linguagem da violência. In: *A cultura no plural*. 4ª ed. Campinas: Papirus, 2005, p.88.

Do ponto de vista político e mobilizatório, por exemplo, nem mesmo aqueles que participaram do processo, que compreendeu o movimento em prol de eleições diretas para a presidência da República, perderam a disputa. No jogo político, a contenda entre os representantes do Colégio Eleitoral, que votaram contra a realização da eleição direta à Presidência da República (Emenda Dante de Oliveira, votada em 25 de abril de 1985), postergando-a *sine die*, representou uma boa briga de amplos setores da população contra o casuísmo e a barbárie. Perdeu-se a rodada, não o jogo. O processo de luta continuou.

É certo que, em grande parte decorrente do surpreendente processo conhecido pelo nome patrulhas ideológicas, aquele que não participasse do processo em torno da chamada campanha das Diretas Já, por exemplo, dependendo do grupo a que viesse fazer parte ou do espaço em que se estivesse – social, artística ou politicamente – seria invariavelmente condenado sumária, moral e partidariamente. Em tese, a expressão-comportamento patrulha ideológica surge a partir da entrevista que Cacá Diegues concedeu à Póla Vartuck, no *Estado de S. Paulo*, que teve por título original *Cacá Diegues: por um cinema popular sem ideologias*. Dentre outros aspectos importantes, na entrevista, o cineasta reivindicava e assumia uma defesa da liberdade de criação artística: “(...) contra todos os intelectuais que, em nome de partidarismos ideológicos, tentam impor um tipo de censura à liberdade de expressão.” A matéria, com a entrevista de Cacá Diegues, foi comprada pelo *Jornal do Brasil* que, ao reeditá-la na íntegra, rebatizou-a: UMA DENÚNCIA DAS PATRULHAS IDEOLÓGICAS.¹³

Ainda a esse respeito e acerca de haver várias versões para a expressão – cujo comportamento foi praticado por indivíduos e grupos formados a partir dos mais diversos interesses e naturezas –, lembra José Arthur Gianotti, em entrevista de 24 de outubro de 1979, sobre o pressuposto no conceito: “Esta estória de patrulhas ideológicas me parece mal contada. Antes de mais nada, a patrulha ideológica mais eficaz é feita pela grande imprensa que se diz liberal e pela televisão que se diz democrática. O autoritarismo das esquerdas sem poder é muito menos efetivo do que um liberalismo orientado, que detém nas mãos todo o poder.” (PEREIRA & HOLLANDA, 1980: 57).

Teses derrotistas relativas à década abrigavam incontáveis motivos que se explicitavam e escondiam todo tipo de argumento e de incompreensão. Procedia, portanto, nomear o período ditatorial como aquele dos anos de chumbo (1964-1985), cuja metáfora em português correspondia ao título do filme da cineasta alemã Margarethe Von Trotta: *Die Bleierne Zeit*, acerca da repressão ao grupo revolucionário Baader-Meinhof (Facção do Exército Vermelho) nos anos 1970 – era pertinente àquilo que se vivia no País. Tratou-se de uma década de lutas e de processos políticos de recuperação ou criação de um Estado democrático. Época em que parte significativa da produção cultural passou por redefinições, tentando resistir, de um modo ou de outro, aos mais diversos tipos de injunções e cerceamentos de pensares e de fazeres.

Em entrevista a mim concedida, em 30 de agosto de 2007, pela jornalista Márcia Dutra – à época integrante de um grupo de teatro amador da Zona Leste (Se Fosse o que Seria?) e uma das sócias-fundadoras do Estação Madame Satã (espaço de manifestações de vanguarda dos anos de 1980, em São Paulo¹⁴) – indagada acerca da noite em que se votaria a Emenda Dante de Oliveira (25/04/1984), afirmou:

¹³ Cf. Carlos Alberto M. PEREIRA e Heloisa Buarque de HOLLANDA. Anotações sobre o caso das patrulhas. In: *Patrulhas ideológicas – marca reg.: arte e engajamento em debate*. São Paulo: Brasiliense, 1980, p.7-12.

¹⁴ Estação Madame Satã foi um espaço criado no início dos anos de 1980, na cidade de São Paulo, para abrigar as manifestações de certa vanguarda iconoclasta e certas tribos bem radicais em seus procedimentos e expedientes artístico-vivenciais, como os *punks*, por exemplo. Acerca do espaço cf. Marcelo Leite de MORAES. *Madame Satã – o templo do underground* dos anos 80. São Paulo: Lira, 2006.

O Madame Satã não ficava muito distante da Praça da Sé. Se o barulho fosse grande por lá, a gente ouvia. Nunca vou esquecer porque foram duas coincidências: uma triste, outra legal. Em abril de 1983, aconteceu o grande painel das Diretas... A gente tava dentro do Madame Satã: apenas ouvindo aquela coisa toda. Aquele barulho. Lembro... a gente havia feito tanta coisa, mas, naquela hora, não está lá nas ruas com os outros. Então, de repente nos demos conta de que a gente apenas não estava de corpo presente. Mas estávamos lá, sim! A gente tinha certeza que algumas pessoas que tinham visto o espetáculo que montamos sobre o Santo Dias (*O trovão que rasgou o silêncio* ou *O homem que não vendeu a alma a Satanás*), que tinham discutido algumas coisas com a gente se encontravam na Sé, com suas panelas em punho e sua coragem na vida. Gente de vários lugares em que apresentamos nossos espetáculos estava lá. Lá, no nosso sonho de juventude, de revolução socialista, de alguma maneira a gente tinha participado; cá no protesto renovado e luta ainda pela democracia.

No Brasil, o clima de terror imposto pelo regime militar, especialmente depois de 1968, provocou um processo de retração na produção cultural como um todo. A produção teatral, em diversos casos, insere-se nos mecanismos do mercado e transforma-se em mero negócio ou produto de consumo. Os espetáculos viram sinônimo de consumo, de entretenimento e de alienação. Parte significativa da produção cultural, do ponto de vista dos detentores do poder, passa a ser encarada como um produto de desconfiança e de “suspeita”. Confirma esta afirmação, por exemplo, o processo de censura a que foram obrigados a se submeter, indistintamente, todos os criadores. O teatro não era uma manifestação bem-vista pelos militares e seus representantes no poder.

Depois da promulgação e imposição de vários atos institucionais, com vistas a destruir a frágil democracia brasileira e impor mecanismos “legais” de desestabilização e de perseguição brutalizada a todos, o chamado vazio cultural, preenchido por significativas ações, sobretudo pós-1968, promoveu novas táticas e estratégias de luta. Dentre elas, surgem os chamados coletivos teatrais designados teatro de grupo. Esta expressão corresponde também a grupos de teatro – profissionais ou amadores –, que assumem posição política contra a barbárie do mercado e a nova forma de organização dos artistas, compreendendo um modo de produção cooperativado – oposto, portanto, à transformação da obra em mercadoria e à coisificação do artista – a partir de procedimentos colaborativos em todo o processo de criação.

Em entrevista a mim concedida, em 15 de janeiro de 2008, o dramurgo Luís Alberto de Abreu afirma que os integrantes do chamado teatro de grupo “representam aqueles que disseram não”, em especial à ditadura e aos mecanismos de mercado. Luiz Carlos Moreira, acerca da expressão teatro de grupo, referindo-se à necessidade de organização, não apenas pessoal, de inúmeros artistas do período correspondente à década de 1970 e início da de 1980, afirma:

O grupo era qualquer coisa como uma vontade de falar da realidade nacional, o encontro de afinidades pessoais ou a reunião em torno de alguma liderança mais articulada ou envolvente. Acima de tudo: sonhavam juntos e se julgavam donos de seus sonhos e trabalho. A utopia – qualquer que fosse –, a participação e o coletivo eram “naturais”, sentimento e expressão pré-existent na realidade comum que envolvia e definia todos. Ali não tinha padrão e nem recursos para bancar salários.”¹⁵

A produção artística do período, pelo menos aquela a que se pode ter acesso – correspondente a reduzidíssima parcela – expressava também, de modos mais e menos explícitos, a decadência do sistema político internacional. Nesse particular, talvez se pudesse fazer uma aproximação à questão econômica

¹⁵ Luiz Carlos MOREIRA, em 2000, escreve o documento: *Discutindo o próprio umbigo* ou *Atiro as primeiras pedras* ou *Questão de responsabilidade*, referindo-se a três questões básicas: política, relações econômicas e política pública para discussão entre entidades teatrais, a ser lido em reunião do movimento Arte Contra a Barbárie.

brasileira. Em 1980, apesar de o PIB brasileiro ter sido de 228 bilhões de dólares, a totalidade da população brasileira, segundo os dados pesquisados, não conseguia manter um padrão mínimo de vida. Nesse mesmo ano, uma pesquisa sobre o consumo nas áreas urbanas apontava o dado segundo o qual 8% da população brasileira consumia 62% dos bens disponíveis no mercado. Então, parafraseando a letra da música “Comida”, de Arnaldo Antunes, Marcelo Fromer e Sergio Britto, este dado revela o que se estende por toda a década (e às outras que a anteciparam ou a ela se seguiram), com relação à absoluta falta de acesso da população: à comida, à diversão e à arte; e aos serviços e bens básicos também.

A decadência do sistema social, agravada por longo período ditatorial, era tanto material quanto de valores morais e éticos, artísticos, políticos... O conceito de “deus-mercado” (tudo é e tem de ser vendável, tudo precisa virar produto) abarca todos os esforços para dominar as relações sociais. Walter Benjamin em *O autor como produtor*¹⁶ afirma que muitos artistas acreditam ter uma autonomia e chegam a defender esse idealizado conceito, rigorosamente liberal. Assim, em troca de múltiplas apreensões e contingências, tanto políticas (de acordo com as teses stalinistas segundo as quais era preciso inserir-se nas estruturas para dominá-las por dentro) como de sobrevivência, diversos artistas aceitaram as regras impostas pelo *marketing*, adjetivado cultural. O dramaturgo alemão Bertolt Brecht, tanto por suas reflexões como por intermédio de vários de seus textos teatrais, afirmava – em período ainda não totalmente dominado pelos grandes oligopólios culturais, principalmente com relação à primeira tese aqui apresentada: inserir-se nas estruturas para contaminá-las – que a falta de clareza tanto de si como do próprio sistema no qual o artista se insere traria enormes conseqüências, prestando-se a isso menos atenção do que se deveria. Dessa forma, Walter Benjamin (Ática, 1985: 202-3), ao analisar as propostas do teatro épico brechtiano, afirma: “(...) achando que estão de posse de um aparelho que na realidade os possui, defendem uma aparelhagem sobre a qual já não têm mais controle e que, ao contrário do que ainda supõem, não é mais um meio para aqueles que aí produzem, mas se tornou um meio contra esses produtores.”

Evidentemente, a década de 1980, tendo em vista seus acontecimentos mais significativos, compreende um período de rearticulação estratégica para manutenção do próprio planeta, o que quer dizer manutenção da ordem e dos interesses em jogo, a partir da não mais perversa e didática divisão em primeiro, segundo e terceiro mundos. Eufemismos como países ricos, em desenvolvimento e subdesenvolvidos começam a ser urdidos. Daí a outros nomes e nexos para manter – sem mudar – tantas diferenças, surge o conceito de países centrais e periféricos (re)urdidos e internacionalizados. Mas há concordância no que concerne ao controle das massas.

Ao prefaciar o livro *Quando novos personagens entraram em cena. Experiências, falas e lutas dos trabalhadores da grande São Paulo (1970-1980)* de Eder Sader, Marilena Chaui lembra que os por ela designados defensores da apatia e das elites dirigentes consideram um dos maiores perigos para a democracia, por eles defendida, a intervenção política das massas, ou das massas de descontentes, que podem formar ordas de movimentos populares extremistas. O movimento das Diretas, que não foi urdido ou criado pelos ideólogos a serviço dos detentores do poder e nem pela mídia, não conseguiu ser cooptado ou controlado, em determinado momento, pelo Estado ou pelos partidos políticos que nele apostaram. Decorrente dessa mobilização, vários espetáculos de rua foram apresentados, desafiando o Estado autoritário, embora não haja registro oficial. Eles não figuram da História.

¹⁶ Walter BENJAMIN. O autor como produtor. In: *Walter Benjamin*. São Paulo: Ática, 1985, p.187-201.

Insistir em que tivesse sido um período de poucas conquistas significa cimentar tanto o período como aquilo a que metaforicamente se poderia chamar de “chão da História”. O que pode haver por trás de uma insistência generalista dessa natureza? Segundo as teses defendidas por Eder Sader, entre 1970 e 1980, decorrente dos movimentos e de mobilizações populares, surge um novo sujeito social e histórico. Esse novo sujeito aparece sem que teorias prévias o houvessem anunciado, é coletivo e descentralizado, e, segundo Marilena Chaui, no já citado prefácio da obra, aparece despojado: “(...) das duas marcas que caracterizaram o advento da concepção burguesa da subjetividade: a individualidade solipsista ou monádica como centro de onde partem ações livres e responsáveis e o sujeito como consciência individual soberana de onde irradiam idéias e representações, postas como objetos domináveis pelo intelecto.”¹⁷

Fruto de participação coletiva em processos mobilizatórios, tanto reivindicatórios e classistas como políticos, surge um novo e coletivo sujeito, exatamente por conta de descortinares na paisagem histórica, política, social e cultural do País. Nas manifestações em prol das Diretas Já, e em outras campanhas políticas para governadores e presidência do País, os espaços públicos são invadidos por ordas de gente vinda de todos os lados, sozinhas e acompanhadas, de modo consciente ou de embalo, a canção. Inúmeros sujeitos anônimos, acompanhados ou não por bandeiras e faixas: múltiplas faixas para juntar iguais (em proposição indiciática, visual) preenchendo o ar de história, marcada por palavras de ordem, de denúncia, de protesto, de esperança; no peito, do mesmo modo, cores e protestos, dizeres, siglas, partidos; o chão repleto de pés marchantes, sambantes em que o avançar acontecia junto. Enfim, e sem embricamentos de natureza religiosa, são corpos de seres protestantes, protestadores: formados por pés, peitos, braços erguidos e carregantes de faixas, com dizeres coletivos e imaginativos; vozes em coros apenas; algumas vezes, cacofônicos na aparência. Vozes em uníssono aproximando-se àquilo que, em música, a partir de um contracanto, se poderia designar cânone. Elegia coletiva à mudança, à esperança, à transformação do destino. Uma desigual, mas emparelhada comunidade de destino. Espetáculo cujo caráter épico é incontestemente formado por corifeus e corifeias que protagonizam inúmeras marchas da história do País. Entretanto, como se viu e viveu, apropriando-se de expressão-tese apresentada por Iná Camargo Costa, fazendo alusão ao teatro épico moderno no Brasil, o movimento das Diretas Já transformou-se de força (quase) produtiva a artigo de consumo.¹⁸

Dentre essa gente toda, os artistas de teatro organizam-se em grupos, muitos deles de rua, de intervenção, como o antigo Grupo de Niterói, fundado em 1975, que se reorganiza, em 1980, sendo rebatizado como Tá na Rua, liderado por Amir Haddad; o Grupo Imbuça, de Aracaju, fundado em 1977; o Galpão, criado em 1982, em Minas Gerais; o Grupo Teatral Triba de Atuadores Oi Nós Aqui Traveiz, fundado em 1977, por estudantes do Departamento de Arte Dramática da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Antes de ter sua própria sede, o Oi Nós Aqui Traveiz, desafiando tantas proibições e dificuldades econômicas, perambulou pelas ruas e pelos mais diversos espaços de representação.¹⁹

¹⁷ Marilena CHAUI. Prefácio. In: Eder SADER. *Quando novos personagens entraram em cena. Experiências, falas e lutas dos trabalhadores da grande São Paulo (1970-1980)*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988, p.10.

¹⁸ Iná Camargo COSTA. *A hora do teatro épico no Brasil*. São Paulo: Graal, 1996.

¹⁹ Para informações acerca destes grupos e experiências, cf., entre outros materiais: André CARREIRA. *Teatro de rua (Brasil e Argentina nos anos 1980): uma paixão no asfalto*. São Paulo: Aderaldo & Rothschild Editores, 2007. Carlos Antônio Leite BRANDÃO. *Grupo Galpão: Uma história de risco e rito*. 2ª ed. Belo Horizonte, O Grupo, 2002. Sandra ALENCAR. *Atuadores da paixão*. Porto Alegre, Secretaria Municipal de Cultura/Fumproarte, 1997. Valmir SANTOS (Org.). *Aos que virão depois de nós – Kassandra in process: O desassombro da utopia*. 2ª ed. Porto Alegre, Tomo Editorial, 2005. Clovis LEVI. *Teatro brasileiro: um panorama do século XX*. Rio de Janeiro: FUNARTE; São Paulo: Atração Produções Ilimitadas, 1997. Narciso TELLES e Ana CARNEIRO. (Org.). *Teatro de rua: Olhares e perspectivas*. Rio de Janeiro: E-

Ao mesmo tempo em que as ruas eram invadidas e refuncionalizadas (não mais apenas como espaço de circulação) transformaram-se em espaços para troca de experiências, de registro de expressão artística e também de luta, para exigir direitos cassados por atos institucionais. Essa retomada histórica inicia-se em 1977, especialmente com estudantes em passeata.. Em múltiplos processos de enfrentamento, reivindicações reais e fantasiosas se misturavam, bandeiras e estandartes das mais variadas cores criavam, de acordo com várias teses de Michel de Certeau, manifestações de uma cultura plural. Nas gigantescas e catárticas manifestações em prol das eleições diretas para presidente, eclodidas a partir de 1983 – espécies de encruzilhadas, de fronteiras históricas, que certamente chocaram os donos do poder²⁰ –, passaram, em determinado momento, a receber a visita de um Teotônio Vilela com mais de 5 metros de altura. Boneco-tótem-monumento anunciador e sinalizador do ponto de encontro para o protesto: narrativa visual que se apropriou da tradição dos bonecos do Nordeste, principalmente os de Pernambuco. Às vezes, esse boneco vinha acompanhado de outros, como Aureliano Chavão, Paulo Maluco (alusão, respectivamente, a Aureliano Chaves e Paulo Salim Maluf). Outras vezes, de um dragão chinês, em tecido, que dançava aos acordes da bateria de alguns integrantes da Escola de Samba Nenê de Vila Matilde, por exemplo. Encontro como um acontecimento (*meeting* em que arte, cultura e protesto se misturavam). Osmar Santos, como significativo mestre de cerimônias e animador das festas-encontro de protesto. Fafá de Belém, cantando e, algumas vezes, soltando pombas brancas. Cores, cantos, passos marcados, heteroglossia em canto e em contracanto: coplas combinadas e espontâneas. Tomando Michel de Certeau (2005: 17-8), cuja analogia ao assunto aqui vislumbrado permite aproximações, esse caminho entre um fazer cultural e democrático conduzia: “(...) para o mar anônimo no qual a criatividade murmura um canto violento. A origem da criação é mais antiga do que seus autores, supostos sujeitos, e ultrapassa suas obras, objetos cujo fechamento é fictício. Um indeterminado se articula nessas determinações.”

Hoje, ao consultar a documentação iconográfica, nas mais diversas fontes, muitos olhos – tantas vezes baços, sobretudo pela emoção suscitada na participação dessas festas em prol da democracia – tentam a autolocalização naquele instante, acompanhada de uma emoção impressionante. Imagens, memórias, arrepios inigualáveis, sinestesias aproximando tantas lembranças. Como decorrência desse significativo processo mobilizatório, a partir da expressão de Certeau, em meio a “tanto canteiro aberto”, o deslumbramento cidadão levou ao canto coletivo, entoando, dentre tantas outras, o *Vai passar* de Chico Buarque de Hollanda e Francis Hime:

Vai passar nessa avenida um samba popular (...)
Num tempo, página infeliz da nossa história,
passagem desbotada na memória
Das nossas novas gerações.
Dormia a nossa pátria mãe tão distraída
sem perceber que era subtraída
Em tenebrosas transações
Seus filhos erravam cegos pelo continente,

Papers Serviços Editoriais, 2005. Eliene Benício Amâncio COSTA. *Salimbancos urbanos – a influência do circo na renovação do teatro brasileiro das décadas de 80 e 90*. Tese apresentada ao Departamento de Teatro da ECA-USP, 1999. Com relação a alguns grupos da cidade de São Paulo, das décadas de 1970 e 1980, cf. Silvana Garcia. *Teatro da militância: a intenção do popular no engajamento político*. São Paulo: Perspectiva/Edusp, 1990. Sílvia Fernandes. *Grupos teatrais – Anos 70*. Campinas: Editora da Unicamp, 2000.

²⁰ Alberto Tosi RODRIGUES. *Diretas já – o grito preso na garganta*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2003, às páginas 105-7, o autor apresenta um quadro, de novembro de 1983 a junho de 1984, com as cidades e o público estimado em cada manifestação, em prol das diretas.

levavam pedras feito penitentes
Erguendo estranhas catedrais
E um dia, afinal, tinham direito a uma alegria fugaz
Uma ofegante epidemia que se chamava carnaval,
o carnaval, o carnaval.(...).²¹

Ainda que determinados alvos e resultados não tenham sido atingidos – e isso não foi restrito ao âmbito da estética, por conta de expedientes censórios, cerceativos e repressivos impostos pelos militares –, o processo de conquistas e de luta foi inequivocamente expressivo. Mesmo desarmados, muitos dos que lutaram pelo retorno do País ao Estado de direito perderam lances do jogo, mas não a luta democrática. De certa forma, apesar dos processos de luta e de mobilização de grande contingente de sujeitos, politicamente o que ocorreu foi a derrubada da blindada ditadura militar. Apesar de, em processos decisivos como o das Diretas Já, por exemplo, os militares terem dado as cartas e definido a continuidade do jogo, a partir das estratégias urdidas no Palácio do Planalto, a população teve de “engolir” o Colégio Eleitoral e um presidente eleito indiretamente.

Foram desastrosas para o processo de luta democrática a derrota das Diretas Já e a indicação de Tancredo Neves – que a totalidade das fontes apresenta como “político ideal e da confiança” dos militares e dos liberais a serviço destes. Complicado para a democracia, talvez até mais perverso que a unanimidade em torno do moderado Tancredo Neves, foi a ascensão do antigo presidente do partido governista (Partido Democrático Social – PDS) José Sarney à presidência da República, devido à morte do primeiro. Segundo alguns historiadores, dentre eles Alfred Stepan, na obra *Os militares: da abertura à nova República*, a ditadura no Brasil correspondeu a um processo dialético: de concessão (por parte do regime militar) e de conquista (por parte da sociedade). Enfim, foi uma década em que efetivamente romperam-se os processos de silenciamento impostos pelas autoridades, de farda e coturno, ou de paletó e sapato social, período em que a capacidade mobilizatória, de fato, saiu da clandestinidade e ganhou as ruas.

Década, se se quiser, com muitos tons expressionistas. Na obra-prima de Edvard Munch, *O grito*, pintada em 1893, tida como símbolo do movimento expressionista alemão, o pintor mostra uma figura, de aparência feminina, gritando – de modo deformado e intenso – sobre uma ponte. A paisagem que envolve a figura central também é volumosa, monumental, indistinta. Algo, quem sabe a travessia – feita ou ainda a se fazer – leva a personagem ao grito. Grito absolutamente orgânico, conclamante, assemelhado a um vulcão contido em cada pessoa. Erupção de magmas metaforizados em gritos humanos. Gritos de denúncia contra a repressão e pela (re)conquista do estar na rua, do construir cenas de rua, cujo paroxismo desse processo de festa, do ponto de vista político, irônica, mas não paradoxalmente, foi a eleição de Fernando Collor de Melo à presidência da República. Responsabilidade nossa o fato de Fernando Collor de Melo ter sido eleito? Manipulação de imagem de herói e mais um imposto salvador da pátria construído por oligopólios televisivos? Paroxismo do vazio cultural decorrente da vida social desde a década de 1970? Décadas de grandes conquistas e de grandes dúvidas.

Na década de 1980, houve a revitalização dos encontros e um reaprendizado pelos processos demandados pela criação coletiva. Artistas separados por injunções políticas reaproximaram-se na década, mesmo que não mais ligados ao mesmo grupo. Para citar apenas um caso, José Celso Martinez Corrêa

²¹ *Vai passar*, letra de Chico Buarque de Hollanda e música de Chico Buarque de Hollanda e Francis Hime. Coletado no endereço eletrônico <http://letras.terra.com.br/chico-buarque/45184/> [visitado em 08/07/2008].

retorna do exílio e tenta “reabilitar”, durante toda a década, o Teatro Oficina. A censura teatral permaneceu forte e irreversível em suas proibições basicamente até a Constituinte de 1988. A sociedade civil tentava, na *polis* monista,²² recuperar a autonomia perdida pelo golpe militar de 1964. Entretanto, a idéia de derrota continuava a ser vendida. Em 1987, o ativista e vanguardista Luiz Carlos Maciel teve um livro publicado: *Anos 60*, cuja fotografia de capa exibe uma cena de Maio de 1968, em Paris. Sob o título de *Loucos anos*, consta a seguinte apresentação:

Panteras Negras, LSD, *hippies*, líderes estudantis, estrelas do rock, gurus, pacifistas, visionários, profetas lisérgicos – eis alguns dos protagonistas de uma das décadas mais explosivas da história recente: a década de 60. Depois dela, o mundo já não voltaria a ser o mesmo.

Foi nos 60 que praticamente nasceram os movimentos ecológicos e pacifistas, que se criaram as comunidades rurais, se “descobriram” as religiões milenares do Oriente, se deflagrou a revolução sexual, que se mergulhou na experiência alucinógena.²³

Ênfase aos individualismos e a alguns movimentos de contestação e de segregação pelo mundo são os assuntos destacados pelo autor do livro e também jornalista de o *Pasquim*. Uma apresentação dessa natureza esvazia, de certo modo, outras questões e assuntos políticos relevantes ficam secundarizados. De qualquer forma, motivado por determinada consciência saudosista, Luiz Carlos Maciel estabelece ao fim da obra algumas comparações entre as décadas de 1960, 1970 e 1980.

A imprensa vive comentando que a AIDS assinala o triunfo da contra-revolução sexual, típica dos anos 80, em contraste com a esgotada revolução sexual que caracterizou os 60. Essa contra-revolução era uma velha aspiração dos conservadores, que a consideravam, há muito, uma necessidade indispensável para a sobrevivência do sistema. Se a AIDS não existisse, eles teriam de inventá-la. Mas parece que não foi preciso: a AIDS existe, inventada pelo sentimento de culpa das massas, em face da liberação sexual deflagrada nos anos 60. (MACIEL, 1987: 56)

Não parecemos ser capazes de prosseguir na busca espiritual sem uma proteção paterna de alguma espécie. O processo também se desenvolveu nos 70, para culminar em padrões rígidos, nos 80. Multiplicaram-se as seitas e os gurus, em razão geométrica, e o que resta hoje, do despertar espiritual, é a mímica externa. A experiência vivida desapareceu.

Em qualquer nível, os três momentos do processo, relacionados esquematicamente às décadas de 60, 70 e 80, aparecem, com nitidez, para o observador. A cronologia não é rigorosa, mas serve como referência. Cada década é um momento do processo (...).

Os anos 70 foram os anos dos mestres, isto é, dos institucionalizadores. As conquistas dos 60 são oficializadas e viram moda, abençoadas pelo sistema. (...) Todo mundo descobriu a pólvora e, por isso, não é à toa que os 70 foram chamados de “a década do ego”. Pretensão e água benta, cada um toma quanto quer. Tomou-se demais da primeira, naqueles anos. Toma-se demais, ainda hoje, por inércia.

Os anos 80 são os anos da diluição, em soluções cada vez mais rarefeitas. O gesto libertário perdeu o sentido; a busca acabou; o caminho está fechado. As instituições, velhas ou novas, mostram-se fortalecidas. Voltamos ao que

²² Mesmo consciente de que sua definição difere das de Gramsci, Hegel, Locke, Rousseau, Fernando Henrique Cardoso, Francisco Wefort, dentre outros, mas com a clareza de que a defesa mais consistente que se pode fazer de uma definição é o seu valor de uso, Alfred STEPAN – *Os militares: da abertura à Nova República*. 4ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986, p.10. – afirma: “Em uma *polis* monista (ou que alguns chamariam de totalitária), o Estado nega qualquer autonomia significativa à sociedade política ou civil. Em um regime autoritário forte, a sociedade política é freqüentemente absorvida pelo grupo hegemônico no Estado, mas a sociedade civil, dadas as suas características, mantém ao menos algumas esferas de autonomia.”

²³ Luiz Carlos MACIEL. *Anos 60*. Porto Alegre: L&PM, 1987, primeira orelha do livro.

havia antes dos 60, só que pior. O egocentrismo é absoluto; a liberdade desapareceu do horizonte. (...) O conformismo é normal; a moda é ser careta. O indivíduo desaparece; nascem os robôs. A vitória do sistema só não é total porque sua natureza é ilusória. (MACIEL, 1987: 118-120)

Mudando o enfoque e as perspectivas acerca da década, dentre outras coisas, mas reiterando, de certa forma, o mesmo “destino final”, afirma Marcelo Ridenti:

Ao longo da década de 1980, em escala internacional, os tempos já não eram propícios para qualquer proposta revolucionária, romântica ou não – embora no Brasil os estertores da ditadura, a campanha pelas *diretas-já*, o *novo sindicalismo*, os movimentos sociais, o surgimento do PT, depois a legalização do PCB e do PC do B, ainda permitissem vislumbrar uma possível vaga revolucionária, que não se efetivaria. No cenário exterior, foram anos marcados por acontecimentos como a guerra do Afeganistão, o redirecionamento político e econômico da China, a derrocada do socialismo burocrático no Leste Europeu e a desintegração da URSS, acompanhados do avanço neoliberal sem precedentes, numa época que ficou conhecida no campo da política como era *Reagan-Thatcher* e no econômico-tecnológico como *era da informática*.²⁴

Nesse processo de retomada de direitos, a partir de um quadro mundial em atordoante realinhamento político e econômico, Eduardo Galeano, fundamentando-se ou não nos títulos da trilogia de Eric Hobsbawm – *A era dos impérios*, *A era das revoluções* e *A era dos extremos* –, comenta sobre a ampliação da perversidade desses tempos mais próximos renomeando-os de “era do mercado”. Era em que, diante da possibilidade do descrédito aos valores e defesas do velho corolário do liberalismo e de que de golpe-a-(contra)golpe, chegou-se a uma situação em que:

Mas quem conhece melhor o Céu não é mulçumano nem católico. O telepastor evangelista Billy Graham, cujas luzes orientam o presidente Bush nas trevas desse mundo, é o único ser humano que foi capaz de medir o reino de Deus. A *Billy Graham Evangelistic Association*, com sede em Minneapolis, revelou que o Paraíso mede mil e quinhentas milhas quadradas.

No fim do século XX, uma pesquisa do Gallup indicou que oito de cada dez estadunidenses acreditam que os anjos existem. Um cientista do *American Institute of Physics (College Park, Md)* assegurou ser impossível que mais de dez anjos pudessem dançar ao mesmo tempo numa cabeça de alfinete, e dois colegas do Departamento de Física Aplicada na Universidade de Santiago de Compostela informaram que a temperatura do inferno é de 279 graus.

Enquanto isso, o serviço de telecomunicações de Israel divulgou o número do fax de Deus (00972-25612222) e o endereço do site dele (www.kotelkam.com).²⁵

A história do teatro brasileiro, apesar do grande esforço de inúmeros pesquisadores, de algumas editoras, universidades e instituições no sentido da reflexão e produção de experiências significativas, ainda não conseguiu alcançar ou dar conta de vários aspectos da prática. Invariavelmente, as chamadas histórias do teatro abarcam e destacam, com raras exceções, certa dramaturgia mais afinada aos padrões internacionais e o drama; poucos e importantes grupos, e parte de seus atores e diretores, como por exemplo, aqueles formados por estudantes ou filhos da burguesia economicamente abastada²⁶ são destacados certos espaços de representação, como os Teatros Municipais, espaços que sediaram grupos importantes: Teatro Oficina, Teatro Brasileiro de Comédia, Teatro de Arena, em São Paulo. No Rio de Janeiro, Teatro Ipanema, Teatro dos

²⁴ Marcelo RIDENTI. *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV*. Rio de Janeiro: Record, 2000, p.323.

²⁵ Eduardo GALEANO. Notas do Além. Informações úteis. In: *O teatro do bem e do mal*. 2ª ed. Porto Alegre: L&PM, 2007, p.22-3.

²⁶ Gustavo A. DORIA. *Moderno teatro brasileiro*. Rio de Janeiro: MEC-SNT, 1975; Décio de Almeida PRADO. *O teatro brasileiro moderno: 1930-1980*. São Paulo: Perspectiva, 1988. Os dois autores apresentam a formação de vários grupos de teatro do Rio de Janeiro e de São Paulo, inseridos nessa proposição.

Sete; um ou outro nome de artista consagrado, mas não há, por exemplo, uma publicação que contenha uma história do espetáculo. Hermilo Borba Filho revisita, em 28 capítulos, momentos da história do teatro mundial em *História do espetáculo*. No último capítulo, o autor desenvolve uma reflexão acerca de parcela da produção teatral argentina²⁷, mas sem contemplar o teatro brasileiro. Recentemente, com o fito de redescobrir novas paisagens e cenários, foram publicadas duas obras significativas: *Dicionário do teatro brasileiro – temas, formas e conceitos*²⁸ e *Cem anos de teatro em São Paulo*.²⁹

Outro “escândalo historiográfico” da área teatral no Brasil diz respeito à ausência de registros e ao não reconhecimento da importância do teatro de revista no País. O gênero, por seu caráter e origem populares, estruturado e divulgado na França do século XVII – a partir de expedientes próximos àqueles que o consagrou no século XIX – então conhecido pelo nome de *vaudeville*, foi rebatizado no século XIX, por sua estrutura mista e híbrida, com o nome de *revue de fin de l’année* (revista de fim de ano). O gênero teatral chega ao Rio de Janeiro, tomando como modelo o teatro de revista português, em 1859, pelas mãos de Justino de Figueiredo Novaes, então funcionário da Casa da Moeda, com *As desventuras do Sr. José da Piedade*. A obra em epígrafe teve apenas três apresentações – no Teatro Ginásio Dramático (do francês *Théâtre Gymnase Dramatique*, do Rio de Janeiro – censurada sob a alegação de que um dos quadros ofendia a Guarda Nacional. Depois dessa primeira e fracassada experiência, em 1875, um autor de nome José Serra teve duas revistas (em teatro, fala-se mais comumente revista em vez de teatro de revista) apresentadas sem sucesso: *Revista do ano de 1875* e *Rei morto, rei posto*. Apesar do fracasso de ambas as montagens, essas duas obras serviram de base e ajudaram a fixar e a divulgar o gênero entre os frequentadores dos espetáculos teatrais. O sucesso do gênero, no Rio de Janeiro, ocorreu em 1884 com a obra *O mandarim*, de Arthur Azevedo e Moreira Sampaio, respectivamente autor do texto e maestro. Ao passar em revista, por intermédio de chave paródica, com o objetivo de glosar poderosos e personagens “ilustres” da sociedade fluminense do momento, o gênero mistura canto, dança, números de cortina (nos quais um ou mais artistas relacionavam-se diretamente com a platéia), entrando em decadência principalmente pelos processos de censura decorrentes do governo Vargas.

As duas primeiras décadas do século XX revelam uma gente bronzada mostrando seu valor, parafraseando versos da música *Brasil pandeiro* de Assis Valente. Foram duas décadas em que a música popular brasileira e os chamados tipos nacionais, como a baiana, o português, a mulata, o coronel e tantos outros se desenvolveram, aclimatando-se de fato às terras e aos modos de ser brasileiros. Na década de 1920 chegam ao Rio de Janeiro duas grandes companhias – Bataclan (francesa) e Velasco (espanhola) –, que trazem o chamado nu artístico e a *féerie* (espetáculos criados a partir de grande apelo visual). Tais “chamarizes” funcionaram como uma eficaz alternativa ao presente e incisivo processo de censura imposta à produção teatral no governo de Arthur Bernardes. Durante o governo de Washington Luiz, a revista teve um florescimento impressionante; entretanto, o gênero já havia, por contingências censórias e empresariais, fixado a mulher como grande destaque das revistas e bastante próximo à expressão posterior de mulher-objeto. Com a supressão dos assuntos de natureza política, as vedetes passaram a dominar a cena, na condição de protagonistas quase absolutas do espetáculo. Assim, como decorrência das imposições censórias do Estado

²⁷ Hermilo BORBA Filho. *História do espetáculo*. Rio de Janeiro: Edições O Cruzeiro, s/d.

²⁸ J. GUINSBURG, João Roberto FARIA e Mariângela Alves de LIMA (Org.). *Dicionário do teatro brasileiro – temas, formas e conceitos*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

²⁹ Sábato MAGALDI e Maria Thereza VARGAS. *Cem anos de teatro em São Paulo (1875-1974)*. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2000.

Novo, em 1937, e assumindo um caráter de obra degradada, o gênero passou a ser (re)conhecido, até hoje, do ponto de vista do senso comum, com o nome de teatro rebolado.³⁰

No período do governo de Getúlio Vargas, o Departamento Estadual de Imprensa e Propaganda. Divisão de Diversões Públicas ou Secretaria de Estado dos Negócios da Segurança Pública – Divisão de Diversões Públicas, até 1934, obrigava os artistas a terem suas obras analisadas antes de montar os espetáculos. No contato com essa documentação, percebem-se algumas restrições por parte dos censores, que carminam (circuladas com caneta vermelha e que deveriam ser suprimidas) expressões chulas. Entretanto, a partir dessa data, os carminados se ampliam cada vez mais e o paroxismo ocorre a partir de 1937, com a criação do Estado Novo. Cenas inteiras passam a ser cortadas. O trabalho de controle do Estado, por seus censores, amplia-se. Nasce, a partir desse período, como decorrência do processo de ingerência do Estado, compatibilizado àqueles dos empresários, o *music-hall*, que deriva do teatro de revista, enfatizando a música e os números dançados.³¹

Como documento privilegiado de cultura, de acordo com as proposições apresentadas por Roger Chartier³², o gênero representou verdadeiro fenômeno de público e de produção, mas não apenas na cidade do Rio de Janeiro. Em São Paulo, por exemplo, contrariando todos os críticos acadêmicos, cujas obras publicadas não mencionam o gênero, em 1929, foram apresentados quase 70 espetáculos na cidade. Em vários quadros (esquetes) de diversas obras – a partir de outros pontos de vista ou mesmo de outras lógicas, à margem dos chamados modos característicos de ver e de situar os dados da realidade – foram apresentadas, ao lado de cenas de puro entretenimento, denúncias de diversas naturezas. Inúmeras são as cenas nas quais se ria dos poderosos e principalmente dos políticos, parodiando-os ao limite; em que mulheres traíam seus maridos por conta de eles serem beócios; em que se revelavam a prostituição masculina, as áreas em que esta modalidade de serviço era oferecida e aludiam a certos clientes; em que se evidenciava a musa de muitos artistas e não-artistas chamada Cristina, codinome da cocaína; em que se fazia referência à existência de prisões políticas no Brasil, onde os indivíduos morriam de doenças tropicais.

Enfim, em várias obras do gênero pode-se apreender determinados comportamentos e atitudes que os manuais e mesmo certo tipo de documentação histórica não apresentam. Ligados à tradição e aos acontecimentos de seu tempo – e, sempre que possível, buscando driblar a censura e as contingências de natureza econômica – autores retrabalhavam esses acontecimentos e as personagens neles envolvidos. Entretanto, pelos mais diversos motivos, em especial os ligados às idiossincrasias de natureza ideológico-políticas, há poucas referências documentais disponíveis acerca dessas experiências teatrais. Tais supressões se dão, principalmente, por sua forma e assuntos não corresponderem aos paradigmas hegemônicos do

³⁰ Acerca do assunto, dentre os poucos títulos, cf. a mais importante pesquisadora do gênero em São Paulo: Neyde VENEZIANO. *Não adianta chorar: teatro de revista brasileiro... Oba!* Campinas: Editora da UNICAMP, 1996; da mesma autora: *O teatro de revista no Brasil: dramaturgia e convenções*. Campinas: Pontes; Editora da UNICAMP, 1991. Salviano Cavalcanti de PAIVA. *Viva o rebolado: vida e morte do teatro de revista brasileiro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991. Roberto RUIZ. *O teatro de revista no Brasil: das origens à Primeira Guerra Mundial*. Rio de Janeiro: MINC/INACEM, 1988. Alexandre MATE. Peripécias de uma certa revista teatral brasileira: da crítica risível das idiossincrasias dos poderosos ao umbigo escultórico das vedetes. In: *Cultura crí-ti-ca*. Revista cultural da APROPUC-SP, nº 3, 1º semestre de 2006, p.20-37.

³¹ Na Biblioteca da ECA-USP há um acervo chamado Professor Miroel Silveira, com aproximadamente 18.000 títulos de peças teatrais que ficaram guardadas em órgãos de repressão e censura. A partir de 1942, consta nos carimbos: Departamento Estadual de Imprensa e Propaganda. Divisão de Diversões Públicas. Setor de Órgãos Auxiliares Policiais. Secretaria de Segurança Pública de São Paulo – Brasil. Há capas de outros órgãos, como por exemplo, Secretaria de Estado dos Negócios da Segurança Pública – Divisão de Diversões Públicas.

³² Roger CHARTIER. *A história cultural: entre práticas e representações*. Lisboa: DIFEL, 1990.

drama, da intersubjetividade na construção das personagens, da elegância da linguagem, da verossimilhança dos assuntos em relação àqueles que preocupam a burguesia, dentre tantas outras determinações.

Do mesmo modo em que há ainda muito a refletir acerca do teatro de revista, há também muito a ser pesquisado e revelado acerca dos anos 1980, na cidade de São Paulo. Trata-se de uma década, no concernente à produção teatral, repleta de acontecimentos ainda desconhecidos. Inúmeros foram os grupos de teatro que radicalizaram suas trajetórias e experiências estéticas e transitaram, de um modo ou de outro, com expedientes épicos e colaborativos em seus modos de produção e de apresentação. Apesar desse processo de rompimento, muitos deles apresentaram seus espetáculos em circuito comercial. Na reflexão que aqui se desenvolve, à luz das experiências que aconteceram, poucas paisagens são apresentadas, no sentido de preencher algumas lacunas acerca do período.

Dos quase 250 grupos teatrais do período, identificados e mencionados no segundo capítulo desta tese, selecionei dois deles – Teatro Popular União e Olho Vivo (TUOV) e Apoena, rebatizado Engenho, em 1986 –, para uma reflexão mais acurada, a partir dos expedientes característicos da história oral, para apresentá-los em capítulos independentes. Tal escolha deveu-se principalmente à politização explícita dos assuntos de seus textos, dos procedimentos de trabalho e também à singularidade, especificidade e importância estético-social e alcance de suas produções, tanto no sentido de retomada de certas tradições como no de funcionar como balizas para os pósteros, cujas preocupações, alvos e alcances possam ser aproximados. Resumidamente, considere as experiências no sentido de andança do primeiro grupo, de sua fundação àquelas que germinavam na prática; do segundo, as necessidades de rompimento com o circuito comercial e a criação, a partir do final dos anos 1980, de um espaço teatral móvel, cujo processo de andança se efetivou no início dos anos 1990. Dessa forma, em realidade ou potência, ambos contestaram o circuito comercial e buscaram novos públicos, rompendo com aquilo que os artistas de teatro convencionaram chamar Circuito do Bixiga.

CIRCUITO DO BIXIGA

Durante o processo de pesquisa – tanto pela leitura da documentação quanto pelos processos de entrevistas – pude perceber que boa parte das críticas e restrições aos dois grupos selecionados fundamentava-se basicamente na adesão a certos discursos e “concepção sobre”. Tal proposição é abrigada em tautológico comportamento de confiabilidade nos especialistas, em detrimento da experiência pessoal. Trata-se de um falar “criticamente” acerca daquilo que não se sabe. Ocorre, nesse procedimento, algo próximo àquilo que Darcy Ribeiro, na totalidade de seus textos, comenta acerca do acontecido com os grupos indígenas brasileiros: “uma presença por ausência.”³³

Difícil afirmar categoricamente, mas provavelmente as principais oposições e restrições ao TUOV – de acordo com processo de pesquisa e pela impressão que tem seu líder, César Vieira –, devem-se principalmente ao fato de o Grupo fazer espetáculos populares. Com relação ao Apoená/Engenho, as oposições prendem-se à militância e às proposições políticas defendidas pelo seu líder, Luiz Carlos Moreira, tidas como radicais.

Determinada ordem ou certos discursos idiossincráticos – proferidos por artistas ou por intelectuais e críticos – apresentam-se, em boa parte dos casos, contaminados por discriminada ideologia liberal e por compromissos nem sempre explicitados por seus formulantes à sociedade como um todo. Terry Eagleton, ao refletir sobre a cultura, afirma em determinado momento que: “Tal como o trabalho, a ideologia também envolve um embate entre poder e significado. A ideologia acontece toda vez que o poder exerce impacto sobre a significação, deformando-a ou prendendo-a a um agrupamento de interesses. Walter Benjamin observou que o mito duraria tanto quanto o último mendigo, querendo sem dúvida dizer que a ideologia é indispensável enquanto houver injustiça.”³⁴

Para além dos méritos estéticos dos espetáculos apresentados pelo TUOV e pelo Apoená/Engenho, e também das tentativas de enublinamento e de supressão ou opacização mesmo dessas memórias e experiências históricas, é preciso registrar parte das trajetórias desses grupos e tentar compreender os limites e as conquistas dos projetos estético-políticos de seus formuladores e artistas. Priorizá-los, para além de seus méritos, caracteriza-se em uma reflexão que, por semelhança, contemple várias outras experiências de grupos com trajetórias estéticas e mesmo projetos e preocupações políticas semelhantes. Ao discutir alguns paradoxos da memória, para mostrar justamente como a extensão e a complexidade do campo da memória se prestam a certas polarizações, Ulpiano Bezerra Toledo de Meneses, atendo-se à dialética representada e presente entre o lembrar e o esquecer e de que a amnésia pode decorrer também dos processos repressivos, afirma:

(...) A memória do Holocausto constitui uma memória traumática na qual não é o processo do conhecimento, mas suas dimensões ético-políticas e psicológicas que estão evidentes e definem o que pode e o que não pode ser memorizado. Costuma-se falar hoje, nos campos das ciências sociais, em dizibilidade e visibilidade. Dizibilidade são os critérios, em uma sociedade ou grupo, pelos quais algumas coisas podem ser ditas e outras, não. O mesmo vale para o campo visual – há coisas que são invisíveis, não porque estejam fora do campo visual, mas porque não *devem* ser vistas. É o secretismo, a interdição do segredo. Há uma terceira categoria, também, que poderia ser criada ao lado da dizibilidade e da visibilidade: a memorabilidade. E nem sempre é o Estado o elemento repressor,

³³ Trata-se de uma expressão cunhada e utilizada pelo professor Darcy RIBEIRO na totalidade de seus textos. Em *Aos trancos e barrancos: como o Brasil deu no que deu*. Rio de Janeiro: Editora Guanabara: 1985, a expressão é utilizada de modo mais sarcástico.

³⁴ Terry EAGLETON. Cultura e natureza. In: *A idéia de cultura*. São Paulo: Editora UNESP, 2005, p.154.

são também os grupos sociais menores – inclusive a própria família – que definem o que convém e o que não convém ser objeto da memória.³⁵

Ao buscar outro ângulo nesses processos compreendidos por certa hierarquização alicerçada em determinado senso comum quanto àquilo que pode e precisa ser lembrado, e o contrário disso, André Carreira, ao analisar a prática de alguns grupos brasileiros e argentinos, na década de 1980, cujos trabalhos são apresentados fundamentalmente no espaço das ruas, afirma:

A hierarquização espacial que estabelece a cidade considera alguns espaços nobres e outros marginais. Ao confinar o espetáculo teatral nas salas, a cultura capitalista determinou que o espetáculo aceitaria perder seu caráter de festa e ganharia o valor de mercadoria. Tal mercadoria tem mais valor nos espaços fechados onde o pagamento de entrada não somente gera lucro, mas também outorga hierarquia. Neste marco, a manifestação teatral na rua ocupa, cada vez mais, um espaço de marginalidade. A expressão desta marginalidade denuncia a cara segregacionista do sistema e portanto o questiona, transgredindo, assim as regras do uso espacial da cidade. No entanto, é preciso dizer que a lógica de mercado, cada vez mais invasiva e penetrante, tem buscado por meio dos procedimentos do patrocínio e da realização de eventos apropriar-se do espetáculo da rua, esvaziando-o dessa forma de sua potencialidade rupturista. (CARREIRA, 2007: 40-1)

Os percursos estéticos e de andança dos dois grupos ou coletivos estéticos – TUOV e Apoena/Engenho (que, dentre outros, não buscam espaços alternativos fundamentados na moda, como maior possibilidade de incentivo ou patrocínio econômico)³⁶ – compreendem prática trilhada por vários outros grupos. O Tá na Rua, dirigido por Amir Haddad, foi fundado em 1975 e batizado com este nome em 1980. Segundo seu fundador, o grupo caracteriza-se em filhote da ditadura militar, mais especificamente do governo Médici: “(...) nasceu da busca de uma compreensão mais profunda do que se passava na sociedade sob a ditadura, com espetáculos censurados e com produções alternativas que se multiplicavam como forma de resistência a um sistema que nos oprimia.” (CARREIRA, 2007: 116).

Diferentemente do Tá na Rua, e de outros cujas trajetórias encontram-se mais ou menos documentadas, os grupos de teatro (não apenas os da década de 1980 e inseridos em uma perspectiva popular), não são conhecidos; não têm suas trajetórias registradas; não figuram e não constam das fontes mais conhecidas e aqui mencionadas. Por estas determinações, e no sentido de recuperar diversas memórias e experiências estético-sociais, a história oral caracteriza-se em proposição metodológico-historiográfica singular e eficaz para revisitar e recuperar, portanto, experiências perdidas. Bernardo Kucinski – um dos mais significativos críticos da omissão das empresas de comunicação e de boa parte dos jornalistas brasileiros durante a ditadura militar³⁷ – aponta algumas questões pertinentes e absolutamente relevantes para entender o quanto o procedimento de entrevistas pode ajudar a recompor as lacunas de espanto e de silêncio, de retórica e do gosto característico da vida cultural brasileira, apontada pela mídia. Dentre outros aspectos, lembra Kucinski (2006: 16-8):

³⁵ Ulpiano Bezerra de MENESES. Os paradoxos da memória. In: Danilo dos Santos MIRANDA (Org.). *Memória e cultura: a importância da memória na formação cultural*. São Paulo: Edições SESC-SP, 2007, p.25.

³⁶ Não é raro assistir, na rua ou em espaços alternativos, a espetáculos concebidos para a chamada “caixa preta” (espaço de representação ilusionista também conhecido como palco italiano), sem as adaptações necessárias e fundamentais. Múltiplas são as necessidades que impulsionam os grupos a este procedimento. O TUOV apresenta-se em qualquer espaço; assim, antes de o espetáculo ser levado ao espaço disponível, alguns integrantes do grupo vão antes ao local para verificar as condições e o espaço de apresentação. O Apoena/Engenho criou um teatro de lona para ser montado em qualquer grande terreno disponível da periferia.

³⁷ Ao lembrar que a imprensa burguesa foi uma das grandes articuladoras do golpe de 1964 – que apoiou as políticas econômicas do governo e com ele foi complacente, de certa forma, tanto no que se refere à violação dos direitos humanos como em relação ao seu direito de informar – afirma Bernardo KUCINSKI. Mídia da exclusão. In: *A síndrome da antena parabólica: ética no jornalismo brasileiro*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2006, p.18, que muitos de seus parceiros de profissão praticaram “a autocensura e a renúncia à autonomia intelectual em troca de um maior conforto funcional.”

– A estrutura de propriedade das empresas jornalísticas no Brasil reproduz com grande fidelidade a configuração oligárquica da propriedade da terra; na gestão dos jornais predominam as práticas hedonísticas e de favoritismo típicas da cultura de mando da grande propriedade rural familiar. Enquanto na maioria das democracias liberais avançadas há um grau substancial de pluralismo ideológico na imprensa escrita, no Brasil os jornais, propriedade dessa oligarquia, compartilham uma ideologia comum, variando apenas em detalhes não significativos. Por seu caráter documental os jornais são as bases de partida dos processos de definição da agenda de discussões e de produção do consenso. (...)

(...) no Brasil a mídia desempenha papel mais ideológico do que informativo, mais voltado à disseminação de um consenso previamente acordado entre as elites em espaços reservados, e, em menor escala, à difusão de proposições de grupos de pressão empresariais. Essa função de controle é facilitada pelo monopólio da propriedade pelas elites e por uma cultura jornalística autoritária e acrítica.

– A atuação do jornalista no Brasil é constrangida por um modo autoritário de controle da sua produção, falta de garantias à liberdade de expressão jornalística e dimensões restritas do mercado de trabalho. Enquanto nas democracias liberais a busca objetiva da informação e da verdade a serviço do interesse público se constitui na ideologia justificadora da atividade jornalística, no Brasil predominam entre os jornalistas a autocensura, a descrença na democracia e uma visão instrumentalizadora do que seja o interesse público.

(...)

O Brasil saltou quase diretamente da condição de sociedade escravista de cultura oral para uma sociedade pós-moderna também oral, de rádio e TV. É por intermédio da TV que as classes B, C, D e E percebem os assuntos atuais, adquirem novos hábitos e desenvolvem uma linguagem comum.

O excerto, carregado nas tintas, pode aparentemente radicalizar o pensamento crítico do jornalista. Mas, tendo em vista as práticas correntes e os interesses das empresas, pouco é dado a saber pela mídia disponível por conta de os modelos serem oligárquicos, como observa o jornalista. Inúmeras experiências estético-sociais, especialmente as populares ou comprometidas não especificamente com o público que vai ao teatro, precisam ser buscadas, por intermédio de outras e não mediadas práticas exaradas por editoriais e manuais normativos.

Apesar de a pesquisa compreender diversas fontes, somente por intermédio da entrevista já mencionada com Márcia Dutra tive oportunidade de saber que existiu um grupo de teatro na Zona Leste (Se Fosse o Que Seria?), criado a partir da implantação das Comunidades Eclesiais de Base.³⁸

Quantas Márcias Dutras não existem pela cidade, cuja trajetória e trabalho dificilmente serão conhecidos? Quantos grupos de Itaqueras, Guaianases, Brasilândias, Cidades Dutras, Jaraguás, Lapas não existiram em São Paulo? Quantos heróis e não-heróis populares foram homenageados na periferia de São Paulo sem que se saiba, por intermédio dos grupos de teatro populares? Quantas trocas de experiências pela linguagem teatral não foram apresentadas na cidade como um todo?

O TUOV deambulou fora do País; no centro e na periferia da cidade de São Paulo; no interior do Estado de São Paulo e do País. O Grupo apresentou seus espetáculos em espaços que nenhum outro grupo teatral havia chegado. As experiências do Engenho, no período em epígrafe, são desenvolvidas prioritariamente em palcos de teatros particulares, públicos e institucionais: sindicatos de diferentes categorias profissionais, escolas. Durante a década, o Grupo ensaia o processo de andança que se efetiva apenas em 1993, com a construção de um espaço próprio móvel, de 20 toneladas. A determinação principal aproxima-se daquela que motivou o Tá na Rua a “botar o pé na estrada”, ou seja, a necessidade de fazer teatro para um público

³⁸ Acerca do conceito, entre outros, cf. Santo Padre Paulo VI. O que é evangelizar? In: *A evangelização no mundo contemporâneo – “Evangelii Nuntiandi”*. 8ª ed. São Paulo: Edições Loyola, 1978.

diferenciado, libertar-se das amarras das chamadas leis de mercado, romper com as barreiras do teatro comercial e consagrados: “(...) pois o teatro profissional não oferecia condições reais para a discussão política, social e cultural que eram imprescindíveis nos anos 70.” (CARREIRA, 2007: 115-6)

Responder às questões, à luz de certa standardização e do pensamento esquadrinhado, implica luta feroz contra a oficialização e doutrinação também do tempo. Com Marc Bloch, dentre outros, adquiriu-se a consciência de que: “(...) o tempo não é mais do que uma medida. Realidade concreta e vida volvida à irreversibilidade do seu impulso, o tempo da história é, pelo contrário, o próprio plasma em que banham os fenômenos, e como que o lugar da sua inteligibilidade.”³⁹ Tempo, como diz Michel de Certeau em *A invenção do cotidiano*, construído e apresentado por certos discursos que se mostram na realidade incongruentes, quebrados e aos solavancos. Os problemas decorrentes do estabelecimento de uma cronologia são sempre complexos e plenos de todo tipo de complicação. Tal dificuldade se agrava, principalmente quando se analisa a história recente. Se se pode conceber a história como filha da memória – e de acordo com Paul Veyne: “(...) os historiadores narram fatos reais [eventos, ou cruzamentos de itinerários possíveis, cortes feitos à realidade empírica] que têm o homem como ator; a história é um romance real.”⁴⁰ – escrevê-la a partir do próprio momento em que se viveu ou se vive, afirma Eric Hobsbawm, em *A era dos extremos* é, no mínimo, um exercício repleto das mais enganosas camuflagens que escondem todo tipo de armadilha, posto que essa história cabe também no tempo de nossa vida. Nesse particular, não está em questão se a história é ou não uma ciência, que intenta a revisitação, apropriação, registro e socialização do já vivido. O que importa é que o sistema de suposta isenção de tomada de partido e de objetividade a partir do qual ele se estrutura – tendo em vista as dificuldades intrínsecas a esse processo de “tradução” ou travessia –, pressupõe a prática de pequenas e grandes espécies de traições. Lembra George Steiner que: “(...) Pode não ser por acaso que as raízes semânticas de ‘traição’ e ‘traduction’ (em inglês ‘difamação’) não estejam muito distantes da de ‘tradição’. Essas mesmas reverberações de significados e intenções fazem-se sentir no conceito, já por si constantemente desafiador, de ‘tradução’ (*translatio*).”⁴¹

No âmbito da história cultural, e na condição de transmissor ou mediador, apresentar analiticamente os resultados ou as práticas de um processo cultural aos pósteros pressupõe procedimentos de reconstrução diferenciados. Roger Chartier, ao refletir sobre a existência ou mesmo uma definição possível da chamada história cultural, na medida em que diversas são as acepções compreendidas pelo termo cultura, afirma:

(...) É grande o risco de não se conseguir traçar uma fronteira segura e nítida entre a história cultural e outras histórias: história das idéias, história da literatura, história da arte, história da educação, história dos *media*, história das ciências, etc. Deveremos, desde logo, mudar de perspectiva e considerar que toda a história, qualquer que ela seja, econômica ou social, demográfica ou política, é cultural, e isto, na medida em que todos os gestos, todos os comportamentos, todos os fenômenos, objetivamente mensuráveis, são sempre resultado dos significados que os indivíduos atribuem às coisas, às palavras e às ações? Nesta perspectiva, fundamentalmente antropológica, o risco é o de uma definição imperialista da categoria que, ao indentificar-se com a própria história, conduz à sua dissolução.⁴²

³⁹ Marc BLOCH. *Introdução à história*. 5ª ed. Portugal: Publicações Europa-América, s/d., p.30.

⁴⁰ Paul VEYNE. *Introdução*. In: *Como se escreve a história; Foucault revoluciona a história*. 3ª ed. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1995, p.8.

⁴¹ Georg STEINER. *Introdução*. In: *Lições dos mestres*. Rio de Janeiro: Record, 2005, p.13.

⁴² Roger CHARTIER. A “nova” história cultural existe? In: Antonio Herculano LOPES et al. (Org.). *História e linguagens: texto, imagem, oralidade e representações*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006, p.33.

Entretanto, mesmo considerando tal dificuldade e problematização, articuladas aos modos como as práticas de intervenção social se desenvolvem a partir daquilo que Michel de Certeau, em *A invenção do cotidiano*, designa “re-utilização” pode se caracterizar em um exercício bastante interessante.⁴³ Traduzido do francês *re-emploi*, o conceito ceriteuniano refere-se às práticas sociais de uso e de apropriação cotidianas ou refuncionalização, e quase nunca analisadas ou mesmo consideradas por certas abordagens antropológico-históricas. Segundo as teses do autor, o cotidiano é permanentemente reconstruído – e de modo tático – pelas pessoas comuns pela realização de uma série de seleções a partir de seus repertórios, criando novas e diferenciadas combinações, entre o que selecionam, reapresentando o apropriado em novos contextos de acordo com seus interesses. Certas práticas estético-teatrais coletivas fundamentam-se nesse caminhar, tanto no que concerne à apropriação de expedientes de diversas formas teatrais como no da exposição e organização do conteúdo, passando principalmente pelo modo como a obra busca estabelecer uma relação com o público, ressignificando contatos, apreensões, acontecimentos, esperanças e trocas de experiências.

Ao analisar os processos de apropriação dos fazeres e práticas cotidianos, e pertinentemente a esta última observação, Peter Burke afirma que:

O processo é impulsionado, em parte, pela necessidade de adaptar velhas idéias a novas circunstâncias, em parte por tensões entre formas tradicionais e novas mensagens, e em parte pelo que foi chamado de “conflito interno da tradição” – o conflito entre a tentativa de encontrar soluções universais para os problemas humanos e as necessidades ou a lógica da situação. No caso de movimentos religiosos ou políticos [acrescento também os estéticos⁴⁴], as diferenças inevitáveis entre fundadores e seguidores levam a polaridades culturais. A mensagem do fundador muitas vezes é ambígua. Na verdade, pode-se dizer que os fundadores têm êxito precisamente porque significam muitas coisas para muitas pessoas.⁴⁵

Opacidades, lacunas e interstícios podem ser preenchidos com dados existentes a partir das mais diversas fontes e também por nossas capacidades inventivas. Às vezes, pode parecer seguro ater-se às tradições, entretanto, lembra ainda Peter Burke, Eric Hobsbawm, em *A invenção da tradição*, ao investigar o período de 1870 a 1914 – na construção de novas tradições, concluiu que muitas das tradições parecem ou se apresentam como antigas. Ao contrário disso, entretanto, tratam-se de tradições recentes em suas origens, e não raro – pelos mais díspares interesses – inventadas. (BURKE, 2005: 111)

Nos processos de revisitação do vivido – dentre todas as dificuldades decorrentes dessa retomada, de trânsitos individuais ou mesmo coletivos, cujo caráter pode ser bastante ficcionalizado – deve-se temer especialmente a permanência de idiosincrasias pessoais, corporativistas ou produzidas pelos pequenos grupos de que se participe. Agregado aos processos de censura institucional/oficial e aquela exercida por grupos, autoconstituídos a partir de prática e caráter plenipotenciários (inseridas no conceito de pequenas autoridades; do empresário ou “dono de dinheiro”; ou de grupos paramilitares, como o Comando de Caça aos Comunistas – CCC, por exemplo), passando pela autocensura, lembra Maria Aparecida de Aquino – referindo-se principalmente aos problemas enfrentados pela imprensa brasileira, em determinado momento da ditadura militar – que não se convive impunemente em um regime discricionário e que:

⁴³ Michel de CERTEAU. *A invenção do cotidiano*: 1. as artes do fazer. 2ª ed. Petrópolis: Vozes, 1994.

⁴⁴ Não se trata de prerrogativa exclusiva à área teatral, mas impressiona o processo de adesão, sem quaisquer ou pouquíssimas desconfianças, a teses apresentadas por determinados teatrólogos, especialmente internacionais. Esse processo de adesão incondicional, fundamentado em procedimentos de confiabilidade, concerne à aludida “cordialidade” – plantada em tantos corpos dóceis, que abrigam corações para os quais hoje se mandam tantos beijos – cujas idéias, de acordo com Roberto Schwarz, encontram-se permanentemente “fora do lugar” e se afigurando de modo estereotipado.

⁴⁵ Peter BURKE. Da representação à construção. In: *O que é história cultural*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005, p.130.

O autoritarismo é algo que deve ser analisado no plano da longa duração histórica. Se, institucionalmente, ele pode ser definido em marcos cronológicos rígidos, socialmente, ele tende a proliferar seus tentáculos ramificando-se por todo o tecido social, apresentando grandes dificuldades de desativação mesmo após encerrada a sua fase institucional. Entretanto, momentos de autoritarismo estatal explícito (caso do regime militar brasileiro) acarretam novas heranças autoritárias para a sociedade, tornando, cada vez mais complexa, a democratização das relações sociais. Entre o plano institucional (macro) e o social (micro) estabelece-se uma urdida trama de mútua alimentação e recíproca dependência.⁴⁶

As ditaduras esquadriham cabalmente seus inimigos, para além das simples trincheiras ideológicas. Vito Giannotti afirma que, durante a ditadura, nem todos os órgãos de imprensa sofreram censura direta. Entre os censurados encontravam-se os jornais *O Estado de S. Paulo*, *Jornal da Tarde* e a revista *Veja*, à época dirigida por Mino Carta. Surpreendentemente, tal teor acusatório fundamenta-se em fontes documentais, conforme lembra Giannotti:

Os outros jornais não precisavam de censor nas redações. Bastava um bilhetinho de algum militar aos seus donos para tudo se resolver. Alguns jornais, como a *Folha de S. Paulo* e *O Globo*, colaboravam tranqüilamente com o regime. A *Folha* chegou a ceder seu vespertino, *Folha da Tarde*, para a repressão, que passou a usar suas páginas e sua estrutura. Muitos depoimentos de ex-presos políticos e torturados nos lembram de que as caminhonetes do jornal eram cedidas à Operação Bandeirantes (Oban), a terrível máquina de prender, torturar e matar presos políticos montada pelo regime. Engel Paschoal, em seu livro *Trajetória de Otávio Frias de Oliveira*, confirma estes fatos, antigamente relatados em voz baixa durante os “anos de chumbo”.⁴⁷

Assim, independentemente de eventuais armadilhas contidas na formulação quanto ao que seria mais fácil ou difícil: responder às questões em história ou formulá-las – se em contexto democrático ou ditatorial (em que tudo parece mais explícito), se analisar os documentos que remetam a experiências vivenciadas (no caso teatral, por grupos em permanente processo de contradição) ou ater-se a discursos já apresentados –, a reflexão histórica pressupõe, do ponto de vista epistemológico, permanente diálogo e processo de conversação entre teoria e prática; estratégias (como avanços e recuos) na análise das fontes documentais, na formulação de hipóteses, no processo de cotejamento aos documentos existentes. Adotando o conceito alemão, redimensionado por Bertolt Brecht, de *verfremdungseffekt* (efeito de distanciamento): prudência e ousadia constituem o cotidiano do historiador, envolvido com os pensamentos e as práticas dos indivíduos, com a objetividade e a subjetividade. Edward P. Thompson, em *A miséria da teoria ou um planetário de erros*, tenta traduzir esse denso trabalho de pesquisa e processo dialógico: compreendendo a chamada “lógica histórica”.⁴⁸ Inicialmente a crítica de Thompson recai sobre Louis Althusser que, no livro em epígrafe, condena os historiadores de não ter “nenhuma teoria”. Sem ser necessário ater-se aqui à etimologia da palavra teoria, parece esquecer-se propositalmente Althusser de que o exigido essencialmente pelo “(...) ofício do historiador e o que lhe dá sabor [é]: espantar-se com o que é óbvio.” (VEYNE. 1995: 14) De modo diferenciado, mas igualmente interessante, Michel Foucault preconiza a invenção de uma nova escrita para cada novo diagnóstico do presente, que tende à radicalização. Escrita que pode tomar formas múltiplas. Essa posição foucaultiana, pouco compreendida, sugere, com efeito: “(...) uma morte do intelectual tal como pensado havia

⁴⁶ Maria Aparecida de AQUINO. Apresentação. *Censura, imprensa, Estado autoritário (1968-1978)*: o exercício cotidiano da dominação e da resistência. Bauru: EDUSC, 1999, p.17.

⁴⁷ Vito GIANNOTTI. Do golpe de 64 à explosão das greves (1964-1979). In: *História das lutas dos trabalhadores no Brasil*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2007, p.204-5. Na mesma obra, às páginas 208-9, afirma o autor que, de 1970 a 1982, foram criados mais de 150 títulos de jornais ligados à chamada “imprensa alternativa” que foram, e sem exceção, censurados pelo regime.

⁴⁸ E. P. THOMPSON. *A miséria da teoria ou um planetário de erros*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1981.

quase um século. Foucault propunha substituí-lo pela figura de um verdadeiro técnico da atualidade, que não expunha um discurso sobre os acontecimentos, mas atravessava fisicamente cada um deles, e era dessa experiência única que um verdadeiro diagnóstico podia emergir.”⁴⁹

Voltando à tese de que historiadores não têm teoria, lembra Thompson que aquilo que determinados detratores, como Althusser, consideram como inocência ou letargia (não ter nenhuma teoria):

(...) pode ser a *rejeição* explícita e autoconsciente: uma rejeição de conceitos analíticos estáticos, de uma lógica inadequada à história. (...)

(...) O discurso histórico disciplinado da prova consiste num diálogo entre o conceito e evidência, um diálogo conduzido por hipóteses sucessivas, de um lado, e a pesquisa empírica do outro. O interrogador é a lógica histórica; o conteúdo da interrogação é uma hipótese (por exemplo, quanto à maneira pela qual os diferentes fenômenos agiram uns sobre os outros); o interrogado é a evidência, com suas propriedades determinadas. Mencionar essa lógica não é, decerto, proclamar que ela esteja sempre evidente na prática de todo historiador, ou na prática de qualquer historiador durante todo o tempo. (A história não é, penso eu, a única a quebrar seus próprios juramentos). É, porém, dizer que essa lógica não se revela involuntariamente; que a disciplina exige um preparo árduo; (...) É dizer que é essa lógica que constitui o tribunal de recursos final da disciplina: *não* – por favor, notem – a “evidência” por si mesma, mas a evidência interrogada dessa maneira.⁵⁰

Enfim, dura e árdua a contenda de produzir conhecimentos, por intermédio de uma permanente inquietação do pensamento. Às vezes, David e Golias perdem sua estatura mitológica original, para se redimensionarem a partir de um ponto de vista pessoal, que pode até mesmo preencher, de modo polêmico, as lacunas de ignorância acerca de um fenômeno social, revisitando alguns pontos antes confortavelmente acomodados, corrigindo nossa memória. Maurice Halbwachs, ao analisar a memória e sua dimensão individual, coletiva e histórica tenta estabelecer uma distinção entre história e memória. Segundo as teses defendidas pelo autor, enquanto a memória é múltipla: vivida e guardada em nossa lembrança e que circunscreve ou funda o campo da memória, a história é una.⁵¹ A memória autobiográfica (pessoal) se apóia e faz parte da história social, que é bem mais ampla. Assim, de modo diferente ao que acontece na história, que fixa, ou: “(...) com efeito, assemelha-se a um cemitério onde o espaço é medido e onde é preciso, a cada instante, achar lugar para novas sepulturas.” (...) “(...) cada memória individual é um ponto de vista sobre a memória coletiva, que este ponto de vista muda conforme o lugar que ali eu ocupo, e que este lugar mesmo muda segundo as relações que mantenho com outros meios.” (HALBWACHS, 1990: 55). Apesar das distinções feitas por Halbwachs, memória e história, mesmo distintas, são inseparáveis e mantêm permanentemente processos de intersecção. Mesmo sendo representação do real – que opera com o que está dito e posto pela experiência social, em algum momento e em algum lugar –, a história tende a reformular-se dependendo das perguntas feitas pelo historiador ou pela descoberta de novas fontes ou documentos. Por esse processo “imbricatório”, agregando aquilo que eventualmente já tenha sido produzido – num fluxo em que objetivo e subjetivo se mesclam, de interesses distintos e de processos de seleção específicos –, o historiador constrói uma narrativa e versão acerca dos acontecimentos.

⁴⁹ Philippe ARTIÈRES. Dizer a atualidade: o trabalho de diagnóstico em Michel Foucault. In: Frédéric GROS (Org.). *Foucault: a coragem da verdade*. São Paulo: Parábola Editorial, 2004, p.37.

⁵⁰ E. P. THOMPSON. Intervalo: a lógica histórica. In: *A miséria da teoria ou um planetário de erros*. Op.cit., p.49. Próxima à tentativa de discussão aqui presente, mas a partir de outro enfoque, cf. Maria Aparecida de AQUINO. Estudo comparativo da atuação da censura prévia: grande imprensa x imprensa alternativa. In: *Censura, imprensa, Estado autoritário (1968-1978): o exercício cotidiano da dominação e da resistência*. Op.cit., p.241 e ss. A expressão (e não apenas ela, mas também os princípios pressupostos nessa relação) “medo e ousadia” foi tomada de empréstimo de Paulo FREIRE e Ira SHOR. *Medo e ousadia: o cotidiano do professor*. Petrópolis: Paz e Terra, 1987.

⁵¹ Maurice HALBWACHS. *A memória coletiva*. São Paulo: Vértice, 1990.

Ao defender o princípio segundo o qual os destinos público e privado são inseparáveis e se determinam mutuamente, e, mormente os acontecimentos públicos façam parte da textura de nossas vidas, Eric Hobsbawm lembra, em *O presente como história*, algumas dificuldades a serem vencidas pelo historiador que viveu e foi sujeito participante de muitas ações que analisa: “(...) o da própria data de nascimento do historiador ou, em termos gerais, o das gerações; os problemas de como nossa própria perspectiva do passado pode mudar enquanto procedimento histórico; e o de como escapar às suposições da época partilhadas pela maioria de nós.”⁵² Dessa forma, segundo o historiador, há uma zona de penumbra entre a história e a memória:

(...) entre o passado como um registro geral aberto a um exame mais ou menos isento e o passado como parte lembrada ou experiência de nossas vidas. (...) A extensão dessa zona pode variar, bem como a obscuridade e a imprecisão que a caracterizam. Mas sempre há essa terra-de-ninguém no tempo. É a parte da história cuja compreensão é mais árdua para os historiadores, ou para quem quer que seja.⁵³

A cronologia, de acordo com Hobsbawm, em vários de seus textos, dá conta de que o século XX, na Europa, teria nascido em 1914, pela evidência de a Primeira Guerra Mundial ter afetado indistintamente a todos no território europeu. Como marxista, o historiador – na série “*A era dos*”, afirma que gostaria que o século XX pudesse ser marcado a partir de 1917, com a vitória dos bolcheviques na Revolução Russa – lembra-nos, dentre outros aspectos, no concernente à cronologia (HOBBSAWM, 2006: 35), que:

(...) A história, unidade do passado, presente e futuro, pode ser algo universalmente apreendido, por deficiente que seja a capacidade humana de evocá-la e registrá-la, e algum tipo de cronologia, ainda que irreconhecível ou imprecisa segundo nossos critérios, pode ser uma mensuração necessária disso. Mas mesmo que assim deva ser, onde traçar as linhas de demarcação entre o passado não cronológico e o cronológico coexistentes entre as cronologias históricas e não históricas?

A periodização adotada nesta tese, a década de 1980, longe de instaurar marcos de início e de finalização categórico-arbitrários, funciona e compreende um sistema de balizas, em cujo período no País a ditadura é superada pela democratização. Período de tempo – cujas fatias ou agora, de acordo com algumas teses de Walter Benjamin – apresenta faces ou vieses contraditórios, antinômicos na aparência, não marcados por datas específicas, mas cuja

(...) pilhagem é arrastada junto no cortejo triunfal. Costuma-se chamá-la de: bens culturais. No materialismo histórico, eles terão de contar com um observador distanciado. Pois tudo o que ele consegue perceber em termos de bens culturais, tudo, sem exceção, tem uma origem que ele não pode rememorar sem horror. Eles devem a sua existência não só aos esforços dos grandes gênios que os produziram, mas também à anônima servidão dos seus contemporâneos. Não há documento da cultura que não seja ao mesmo tempo um documento da barbárie. E assim como os próprios bens culturais não estão livres de barbárie. E assim como os próprios bens culturais não estão livres de barbárie, também não o está o processo de transmissão com que eles passam de uns a outros. (BENJAMIN/Ática. 1985: 157)

Datas e períodos, não sendo apenas coisas ou idéias, são símbolos de práticas sociais que se definem ao definir sua própria realidade social. Em oposição a isso, os discursos oficiais – infensos à dialética: conceito, de acordo com Adorno (1986: 88), que pressupõe a intransigência a toda e qualquer reificação; premissas de promessas e véus liberalizantes, característicos de certos e interessados agrupamentos estético-políticos: espécies contundentes de documentos de barbárie –, conseguiram mais uma vez socializar e absolutizar seus

⁵² Eric HOBBSAWM. *O presente como história*. In: *Sobre história*. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2006, p. 243.

⁵³ Eric HOBBSAWM. Introdução. In: *A era dos impérios: 1875-1914*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988, p.15-6.

interesses. O estratégico, perverso, ideológico e triunfal, mercadológico e niilista rótulo de década perdida⁵⁴, no concernente ao teatro; de “geração abandonada”⁵⁵, em relação aos *punks*; de “rebeldes sem causa”: em relação à quase totalidade da juventude acabou por ajudar a pilhar a possibilidade de registro de inúmeras manifestações artísticas (sem que isso, em tese, se caracterizasse em novidade no Brasil) não afinadas à estética hegemônica ou produzidas de acordo com certo modelo empresarial.

Aliás, ainda que de modo mais sucinto, tendo em vista a profusão de significativas teses, dentre elas as de Karl Marx, segundo a qual é absolutamente arbitrário julgar um indivíduo pelo que ele pensa ou diz de si mesmo. Do mesmo modo, não se deve julgar uma época por conta de uma consciência individual. Importa explicar uma consciência pelas contradições da vida material e pelo conflito que existe entre as forças produtivas materiais e as relações de produção.⁵⁶ Em entrevista a mim concedida, Luís Alberto de Abreu afirma:

Pois é, quanta coisa se ouve: Essa aqui é uma década perdida. Essa aqui é uma década vencida. Essa aqui é a década ganha. Não existe isso! Uma década constrói a outra. Eu acabei de fazer o prefácio do livro da Renata Pallottini. No texto, digo que, no século XXI, há uma vibração muito grande, que há muitos dramaturgos e uma efervescência muito grande, e digo que isso se deve a tantos eventos que têm sido desenvolvidos: seminários, encontros, às figuras como Renata Pallottini, Chico de Assis... É toda uma corrente. Então, não dá para separar. A década de 1990 apresenta um *boom* de dramaturgia aqui em São Paulo... estourou a dramaturgia! Não é isso. Teve muita gente lá atrás que não parou de trabalhar: Lauro César Muniz, Chico de Assis, Renata Pallottini... essa gente não parou de trabalhar, desde a década de 1960. Trabalhou e influenciou a gente, que era menino ainda. Depois da década de 1970, eu começo a trabalhar e, coisa que não havia antes, na década de 1980 vai haver muito sim que foi a formação dos núcleos de dramaturgia. Na década de 1990, surgem muitos núcleos de trabalho. O Chico de Assis, no Senda (Seminário de Dramaturgia do Teatro de Arena), aqui em São Paulo, que teve paciência e que orientou tanta gente. Eu, particularmente, comecei no CPT, depois fiz parte do Núcleo dos Dez. O Chico de Assis sempre insistiu muito nisso: dramaturgia é importante. O texto é um fundamento histórico do teatro. Dramaturgo pode não ser muito importante, mas a dramaturgia é.

Em matéria acerca das duas décadas de autoritarismo no Brasil, Maria Bueno Cardoso e Miguel Ângelo Filiage, na revista *Palco e Platéia*,⁵⁷ participam de entrevistas com importantes dramaturgos, em atividade no período, apresentando um texto de curta extensão. Nele, premido por senso comum, coexistem expressões como: “a cultura, por ser um setor sensível, não admite limites”; “a cultura brasileira parou no tempo”; “os artistas formaram uma espécie de resistência pacífica”; “as poucas vitórias não podem ser consideradas vitórias”; “na Nova República a censura saiu dos palcos definitivamente com suas canetas e carimbos”; “nada de novo acontece nos palcos”; “onde está a vigorosa dramaturgia brasileira?” Em três páginas, Maria Adelaide Amaral, Dias Gomes, Lauro César Muniz, César Vieira e Mário Prata trazem à tona muitas e curiosíssimas observações: [acerca de peças censuradas] “perderam a atualidade”; “são maravilhosas peças de museu”;

⁵⁴ Lourdes SOLA (com a colaboração de Leda PAULANI) – Introdução: Porque não foi uma década perdida. In: Lourdes SOLA e Leda PAULANI (Orgs.). *Lições da década de 80. Op. cit.* – apresenta evidências e desenvolve alguns pontos de vista, insistindo que o aposto derrotista diz respeito a uma questão de perspectiva, por intermédio do qual a década não pode ser considerada perdida.

⁵⁵ Segundo Marcelo Leite de MORAES. *Madame Satã* – o templo do underground dos anos 80. *Op.cit.*, p.27-8: “A grande imprensa não dava espaço para o movimento *punk* e, quando esse espaço era dado, os *punks* eram tratados como marginais até que, numa série de reportagens do jornal *O Estado de S. Paulo*, o movimento foi chamado de “Geração Abandonada”. Clemente, inconformado com as matérias, enviou uma carta de protesto ao jornal. Não adiantou muito, mas acabou despertando a atenção da mídia e da produtora de vídeo *Olhar Eletrônico*, que fez um documentário de 45 minutos sobre o movimento.”

⁵⁶ Cf. Karl MARX. Prefácio à contribuição à crítica da economia política. In: *Marx e Engels: Obras escolhidas*. São Paulo: Abril Cultural, 1974, p.30.

⁵⁷ Trata-se de uma publicação com apenas seis números, editada em São Paulo, cujo redator-chefe foi Miguel Ângelo Filiage. *Palco & Platéia*. São Paulo, novembro/1985, p.19-22.

“estamos sentindo falta de renovação de autores”; “estou de saco cheio de escrever e assistir peças políticas”; “peças deixaram de ser escritas por medo e receio da pressão exercida pelas patrulhas ideológicas”; “o teatro está bastante defasado da realidade” [sem nenhuma referência ao mercado].⁵⁸

Quanto à linguagem teatral paulistana, a fatia de tempo, denominada década de 1980, iniciou-se em 1978 com a montagem de *Macunaíma*. Com esta encenação, dirigida e coordenada – em todos os seus processos de construção coletivos –, por Antunes Filho, tem-se, como fala Mariângela Alves de Lima, em entrevista a mim concedida, em 16 de fevereiro de 2006, um dos marcos do teatro brasileiro de todos os tempos. Politicamente a década talvez pudesse se iniciar em 1979 com o processo de anistia, mas seria injusto com relação àqueles artistas que permaneceram no País, a despeito das ameaças e perigos concretos por que foram obrigados a passar.

Entretanto, para trazer as cores e as tintas de luta com as quais a década começou a ser pintada, é preciso lembrar a montagem de *Rasga coração* de Oduvaldo Vianna Filho, texto escrito em 1974, premiado com o primeiro lugar em concurso de dramaturgia patrocinado pelo governo federal. *Rasga coração* é uma obra dividida em dois atos⁵⁹ (ou duas partes), organizados majoritariamente em três contextos históricos característicos: distintos e articulados, localizados no Rio de Janeiro, nas décadas de 1930⁶⁰, 1950 e 1970. Pela complexidade temática, que permite diferentes níveis de tratamento, e pelo denso trabalho de pesquisa dos contextos históricos compreendidos pela obra⁶¹ – ditadura de Vargas, período Juscelino Kubitschek e ditadura militar pós-64; impasses de certa esquerda no País (questionando até mesmo os expedientes do comunismo internacional), aliado a um recorte investigatório de um conjunto de homens e mulheres, em permanente processo de contradição nos contextos enfocados –, pode-se afirmar que o texto de Vianninha percorreu alguns processos característicos do historiador (realizou algo próximo ao conceito de pesquisa histórica controlada), sem se aproximar, entretanto, da chamada história dos vencidos. Pelo desenvolvimento do texto, pelo conjunto da obra do autor e também por sua militância política *Rasga coração* (incorporando-se nisso as características e discussões já apresentadas), pode ser tomado como um documento da história cultural do Brasil.

Apesar de premiada, a obra foi censurada e interditada até 1979. Neste ano, finalmente, por fruto de muita luta e do chamado início do processo de distensão política, a obra liberada foi encenada com direção de José Renato, patrocinada principalmente por Ney Braga, então governador do Estado do Paraná. Apresentada primeiramente em Campinas para posteriormente inaugurar, já na Capital, o novo teatro Sérgio Cardoso, a obra chega a São Paulo em 1980, caracterizando-se no marco inaugural do período a ser estudado. Do ponto de vista político, como já mencionado, a década apresenta como marcos, em 1979, a anistia e a eleição do fluminense, radicado no Estado de Alagoas, Fernando Collor de Melo como presidente do Brasil.

No plano internacional, a queda (ou derrubada) do Muro de Berlim caracteriza-se como marco significativo. Mesmo que o monumento significativo e segregacionista, representado pelo muro separador, não apenas das duas Alemanhas, erguido a partir de múltiplos interesses de grandes nações do mundo, tivesse

⁵⁸ Por se tratar de revista especializada em teatro, há que se esperar muito mais; entretanto, a ideologia parece contaminar alguns de modo próximo à puerilidade. Cf. a obra mencionada, de novembro de 1985, p.19-22.

⁵⁹ Oduvaldo VIANNA FILHO. *O melhor teatro de Oduvaldo Vianna Filho*. São Paulo: Global, 1984. Trata-se de um texto rigorosamente épico, em sua estrutura e exposição de conteúdo. Dessa forma, é melhor evitar o conceito de conflito, que apresenta características mais ligadas ao gênero drama.

⁶⁰ Talvez a década de 1930 conste na obra do autor por conta de o período ter sido considerado, em *Rasga coração* e para a tradição do Partido Comunista Brasileiro, como uma época fundante no processo de modernização da sociedade brasileira.

⁶¹ Para exemplificar o processo de pesquisa de Vianninha, na publicação de seu texto pelo MEC/SNT, de um total de 322 páginas, aproximadamente 240 delas compreendem a reprodução de glossário e excertos de material coletado pelo autor.

perdido seu sentido para muitos europeus, e mesmo alemães, com sua demolição coletiva a simbologia revivificou-se. Tendo em vista o processo de luta pela sobrevivência, nas duas Alemanhas outras memórias passaram a ser significativas. Nessa perspectiva, a pluralidade da memória coletiva com relação ao Muro decorre tanto de sua natureza específica como de seu pertencimento e “guarda mnemônica” por parte dos grupos que o representam. A fragmentação da memória não decorre de uma debilidade do povo, mas de uma gama diversificada de interesses e de memórias diferenciadas. A destruição do muro também foi espetacularizada. Apresentada ao vivo por quase todas as redes de televisão do mundo: indivíduos com picaretas; martelos; chorando; abraçando-se; “fincando bandeiras” no duro concreto, em estado de evanescência. Aquela ação transformou-se em um dos *locus* mais espetaculares do século. Simbolicamente, muitos de nós, sem importar a que distância estivéssemos de lá, presentificamo-nos, de um modo ou de outro, naquele ato; identificamo-nos com as mais diferentes formas de abraço.

“Cena de rua” em espetacular conquista da humanidade na derrubada do monumento-narrativa da barbárie. Sentimento de festa e de pertencimento a uma grande aldeia, essa sim, sem fronteiras: palco de encontro cultural, sem fundamentalismos, idiomas e sotaques diferentes. Verdade que o evento foi veiculado pelas televisões principalmente como um triunfo do indivíduo sobre a sociedade ou, como afirma Hobsbawm (1995: 328): “(...) o rompimento dos fios que antes ligavam os seres humanos em texturas sociais. Pois essas texturas consistiam não apenas nas relações de fato entre seres humanos e suas formas de organização, mas também nos modelos gerais dessas relações e os padrões esperados de comportamento das pessoas umas com as outras.” Além disso, e tomando uma vez mais as palavras de Eric Hobsbawm (1995: 13):

A destruição do passado – ou melhor, dos mecanismos sociais que vinculam nossa experiência pessoal à das gerações passadas – é um dos fenômenos mais característicos e lúgubres do final do século XX. Quase todos os jovens de hoje crescem numa espécie de presente contínuo, sem qualquer relação orgânica com o passado público da época em que vivem. Por isso os historiadores, cujo ofício é lembrar o que outros esquecem, tornam-se mais importantes que nunca no fim do segundo milênio. Por esse mesmo motivo, porém, eles têm de ser mais que simples cronistas, memorialistas e compiladores. Em 1989 todos os governos do mundo, e particularmente todos os ministérios do Exterior do mundo, ter-se-iam beneficiado de um seminário sobre os acordos de paz firmados após as duas guerras mundiais, que a maioria deles aparentemente havia esquecido.

Andreas Huyssen, ao analisar os modos como tem sido tratada a chamada emergência da memória (a necessidade de recuperar experiências passadas, e no caso, a do Holocausto) e os processos de luta entre o lembrar e o esquecer, afirma que “(...) a memória se tornou uma obsessão cultural de proporções monumentais em todos os pontos do planeta.”⁶²

Assim, tem ocorrido uma espécie de comercialização crescente e bem-sucedida da memória pela indústria cultural do ocidente, em especial pelo fato de a memória não só transmitir conhecimentos, mas por ressignificar (como foi o caso da derrubada do Muro de Berlim). Assim, apesar de o *lugar político* da memória ser sempre o nacional, sua globalização: “(...) No movimento transnacional dos discursos de memória, o Holocausto perde sua qualidade de índice do evento histórico específico e começa a funcionar como uma metáfora para outras histórias e memórias.” (HUYSSSEN, 2000: 13) A chamada memória nacional, mesmo que produzida por certos grupos e indivíduos, não se caracteriza em propriedade de nenhum grupo social específico e sua definição decorre de um caráter universal que se impõe ideologicamente a todos os grupos.

⁶² Andreas HUYSSSEN. Passados presentes: mídia, política, amnésia. In: *Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos, mídia*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000, p.16.

Nessa perspectiva, memória, cultura e identidade nacionais funcionam mormente como alegorias interessantes à subsunção dos indivíduos aos “feiticeiros do poder” caracterizando-se em ideologia. Nesse particular, de acordo com reflexão e ponto de vista defendidos por Theodor Adorno (1986: 76-91):

(...) a ideologia não pode ser considerada como instrumento de dominação nas mãos de classes ou indivíduos e, exatamente por isso, não se trata de considerá-la como sendo uma cortina para ocultar alguma coisa ou simplesmente como o processo de produção de idéias e representações culturais. Ideologia deve ser entendida como o processo complexo e articulado em vários níveis da consciência social e sua eficácia reside na sua capacidade para vedar o acesso aos resultados da atividade social como produtos, mediante o bloqueio da reflexão sobre o modo como foram produzidos.

A partir do conceito de Adorno, imbricado às teses de Marilena Chaui, que não se contrapõem àqueles do filósofo ligado à escola de Frankfurt, a ideologia não é inversão especular do real, nem uma espécie de visão de mundo, “(...) mas um conjunto de dispositivos práticos e teóricos produzidos pela luta de classes com a finalidade de anular a realidade dessa luta.”⁶³ De certa forma, ainda com a autora, trata-se também de pôr em dúvida parte de historiografia existente, apontando, sempre que possível, seus interesses voluntários ou involuntários cancelados a partir do saber da classe dominante. Sem entrar em empatia com os pontos de vista do vencedor: “(...) Trata-se, também, de buscar o duplo lugar onde história e saber da história se produzem, evitando as armadilhas da redução do real aos fatos ou às suas representações.” (CHAUÍ, 1988: 11)

Desde o final da década de 1960, a partir de um ensaio antológico intitulado *As idéias fora do lugar*, Roberto Schwarz tem discutido o tema-título da obra, retomado em *Nacional por subtração*, afirmando ser um dos traços da nossa peculiar inserção no mundo da cultura ocidental a relação de dependência num sistema de gravitação internacional. Nessa medida, a produção local só adquire sentido pleno se pensada na confluência dos fluxos nacional e importado. Ora, dentre os feitos da ditadura, não há de ter sido menos importante a sistemática tentativa de destruição da produção local e a guarda dessa memória tanto por razões políticas conjunturais quanto por interesses econômicos mais amplos de exploração do mercado cultural pelas multinacionais. Não é casual, portanto, mesmo sem ser característico desse período, a situação que hoje vivemos de perda total de referências, alicerçada numa cuidadosamente cultivada perda de memória.

Assim, a memória nacional construída e (im)posta de modo a transparecer um caráter universal (normalmente construída a partir de heróis e circunstâncias interessantes ao Estado) e a memória popular (normalmente transmitida de modo oral, é plural e particularizada), são diferentes. Sob a generalidade simbólica e universal, a chamada memória nacional, que abriga também a chamada cultura oficial, é sempre uma memória construída e inculcada pelo que se pode chamar de “interesse pelo alto”. Heteronômica, por procedimentos diversos, rejeita sutil e explicitamente a “tradição dos outros”, impondo-se ideologicamente. Assim, ao se impingir uma identidade abstrata, mesmo sabendo não existir apenas uma identidade, que tende à dissolução e embaralhamento das diferentes historicidades sociais – constituídas a partir de formas e interesses diversos –, grupos hegemônicos impõem processos de silenciamento e de esboroamento dos contrastes, dos modos singulares e diferenciados de cultos e de percepções dos acontecimentos. Dessa forma, a partir da década de 1960, vive-se também um fenômeno de globalização da memória, em que o lembrado e a lembrança concebidos e repetidos, funcionam como uma espécie de moeda de troca, de passaporte para o mundo civilizado, como metáfora e como mercadoria. Trata-se de mais uma migração de conceito. Assim, o

⁶³ Marilena CHAUÍ. Prefácio: História a contrapelo. *Apud* Edgar S. de DECCA. *1930 o silêncio dos vencidos*. 4ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1988, p.13.

termo globalização, segundo John Kenneth Galbraith, em entrevista ao jornal italiano *Corriere della Sera* é um termo que o economista afirma não utilizar: “Não é um conceito sério. Nós, americanos, o inventamos para dissimular nossa política de entrada econômica nos outros países. E para tornar respeitáveis os movimentos especulativos de capital, que sempre são causa de graves problemas.”⁶⁴

Em torno dessa discussão e problemática, que pode envolver o porta-voz ou detentor de uma memória particular, afirma Renato Ortiz:

(...) A morte de um mestre pode desencadear um processo de desestruturação de toda uma rede de trabalho ritual, uma vez que desaparece um agente que ocupava uma posição de destaque no teatro popular. Somente após um longo aprendizado prático é que os atores podem encarnar com fidedignidade o seu papel. A memória popular (seria mais correto colocar no plural) deve portanto se transformar em vivência, pois somente desta forma fica assegurada a sua permanência através das representações teatrais.⁶⁵

A atividade cultural teatral, que compreende a produção de uma obra e sua circulação, pressupõe a articulação de um sistema desenvolvido a partir de um processo de trocas de experiências simbólicas. A linguagem teatral constituída invariavelmente a partir de códigos, na quase totalidade realistas, principalmente pela presença física dos atores, caracteriza-se em universo ficcional-simbólico que pode iludir conscientemente o espectador. Este, apesar de se saber em espaço construído e montado esteticamente, em não raros casos, deixa-se levar emocionalmente encarando a obra como uma espécie de substitutivo de vida. Nas formas derivadas do drama, invariavelmente, a emoção decorre de processo pático: em geral, há forte identificação emocional com certa personagem ou situação por ela vivida. Em outras formas estéticas, como aquelas ligadas ao teatro popular ou mesmo ao teatro épico, eivadas por explicitada teatralidade, a emoção normalmente liga-se ao processo de interlocução desenvolvido com os atores e à beleza estética emanada pelos expedientes a partir dos quais a obra se constrói. Trata-se, portanto, nessa segunda perspectiva, indiferentemente dos expedientes de que se lance mão para a construção da obra, do trânsito com a criação de um espaço intentante à mediação. Por intermédio dessa mediação, vida social e estética se contaminam por múltiplas combinações e acordos implícitos e explícitos que juntam ritualisticamente dois grupos de indivíduos que ocupam o mesmo espaço, com funções diferenciadas e complementares. A consciência desse espaço heterotópico promove encontros para a troca de experiências.

O teatro, por caracterizar-se em fenômeno público, não poderia contentar-se em ser mero produto cultural de reprodução do real. Aliás, a prática teatral pressupõe tarefa coletiva de embate democrático em que o universo abstrato da relação sujeito–objeto esbarra em relações concretas e (permanentemente) presenciais de produção. O objeto simbólico, produzido de modo artesanal, em tese, ganha feitura e forma aos olhos de todos os sujeitos que participam da construção da obra, em processo coletivo de produção e de recepção. O modo de produção teatral é aurático, opondo-se ao industrial, que ocorre em série. Concernente ao assunto aqui discutido, na década de 1970, com o advento de inúmeros grupos pautados pelo trabalho de criação coletiva, Mário Fernando Bolognesi (1996: 227-28) destaca outro aspecto fundamental ao trabalho com as artes, que precisa ser considerado:

As diversas funções da criação teatral foram colocadas no mesmo nível das relações de produção, na indivisibilidade entre capital e trabalho. Talvez aqui tenha residido os percalços de então. Em uma atividade artística

⁶⁴ Apud Dinheiro, *Folha de S. Paulo*, 02/11/1997, p.13.

⁶⁵ Renato ORTIZ. *Cultura brasileira e identidade nacional & identidade nacional*. 5ª ed. São Paulo: Brasiliense, 2005, p.134-35.

absolutamente coletiva, como é o teatro, as especificidades do dramaturgo e suas funções diferem das do ator, do mesmo modo que as do cenógrafo com a direção e assim por diante. A justaposição dessas instâncias criativas, com papéis de domínio nas relações de produção, tornou nebuloso o exercício da intersubjetividade, necessário ao teatro e às demais artes coletivas.

Enfim, se o trabalho teatral não for praticado equivocada e empresarialmente, exercido de modo despótico, pode-se conceber a prática teatral como experiência e possibilidade concreta de exercício de liberdade, partilhada e coletiva. Durante o período autoritário brasileiro, concernente à ditadura militar de 1964 a 1985, e por suas características intrínsecas – a despeito de todo tipo de cerceamento – a prática teatral foi uma das únicas possibilidades, na vida social, de experimentação, de interlocução e de mediação junto a amplos setores da sociedade civil e com dimensões públicas. Nos anos 1980 – depois de um período de contundente repressão – várias pessoas, que por inúmeros motivos haviam deixado de se ver, passaram a se reencontrar nas ruas, durante as assembléias, nas passeatas, em marchas e concentrações. Encontros de resistência e de tentativa de reconstrução democrática do País, de um grupo, de uma classe. Ainda que muitos desses processos tenham sido espetacularizados, parte significativa dos sujeitos que fizeram parte desses encontros sabia exatamente o que os movia a estarem lá. Muitos grupos artísticos formaram-se na poeira asfáltica desses processos de redemocratização.

Acerca ainda do chamado teatro de grupo, em entrevista a mim concedida, Mariângela Alves de Lima afirma que o conceito teatro de grupo lastreia-se nos anos 1990 por conta de, nesse período, ter havido uma articulação das artes cênicas como consciência de setor social. Em entrevista à Beth Néspoli, do *Estado de S. Paulo*, decorrente da palestra *O Teatro e a Cidade*, na programação do evento *Próximo Ato*, no Instituto Itaú Cultural, quanto à importância da formação e experiências dos chamados teatros de grupo, afirma o filósofo e professor Paulo Eduardo Arantes:

(...) o ato docente se degrada e a corrosão do caráter é uma questão de tempo. Por isso, são tão animadores os sinais de vida emitidos pelos mais variados processos de pesquisa em curso nos grupos mais imbuídos desse imperativo, aliás, próprio de um gênero público como o teatro. É possível que minha visão esteja ainda contaminada pela lembrança do tempo em que a universidade pensava, mas é forte o sentimento de que a tradição crítica brasileira migrou e renasce, atualmente, na cena redesenhada por esses coletivos de pesquisa e intervenção. Um paralelo não me parece fortuito: não sei de outro lugar hoje onde se estude com tanto empenho, e por assim dizer em tempo real, Caio Prado, Celso Furtado, etc., como nas escolas do MST que, por sua vez, também aposta todas suas fichas na formação de “pesquisadores” dessa mesma realidade que recomeçou a andar para trás. Que, por seu turno, encorpasse com substância social nova, o movimento de teatro de grupo era questão de tempo e coerência, de um e outro, aliás.⁶⁶

Por suas particularidades caracterizadoras e dependendo dos expedientes a partir dos quais o espetáculo teatral é produzido, inúmeros espectadores deixam-se enganar pela obra do ponto de vista emocional, normalmente por uma gama múltipla, às vezes contraditória, de necessidades difíceis de serem explicadas, em que objetividades e subjetividades se misturam, interpenetram-se. De igual maneira, como lembra Paulo Eduardo Arantes, vários outros coletivos, por densos e consistentes processos de pesquisa, tentam envolver e provocar racionalmente (sem descartar o emocional) o espectador: provocando-o a repensar sobre a vida social que lhe concerne e sua inserção nela. Atendo-se às teses de Michel de Certeau, em *A invenção do cotidiano*, esse aparente deixar-se enganar, particularmente no primeiro caso apresentado é

⁶⁶ Paulo ARANTES. Paulo Arantes: um pensador na cena paulistana. In: *O Estado de S. Paulo*. Cf. <http://www.cooperativadeteatro.com.br/portal/news.php?cod=604> [visitado em 17/05/2008].

consciente porque o consumo também se caracteriza em processo de produção de sentido. Entretanto, tendo consciência de tudo o que pode ser veiculado pelos espetáculos, desconfiar, como recomendam tantos – dentre os quais Bertolt Brecht, Theodor Adorno, Walter Benjamin, Erwin Piscator, Augusto Boal – de tudo que na aparência se afigure a partir de certa e premeditada ingenuidade, naturalidade, descontraído, descuidado, condescendente. Recomendável, mesmo, desconfiar daqueles espetáculos que não se assumem espetáculos: que reproduzem a realidade empírica ao paroxismo com o fito de confundir o espectador, de negar qualquer evidência de que a personagem e o espetáculo sejam ficcionais, buscando esquadrihá-lo e reduzi-lo apenas à condição de *voyeur*. Nesse particular, como afirma John Berger, em tentativa de aproximação e de recontextualização: “(...) *la publicidad es algo esencialmente sin acontecimientos. Su campo de acción es justo aquel en el que no ocurre nada.*”⁶⁷ A chamada “sofisticação silenciosa e camuflada” do universo da propaganda – do mesmo modo como aqueles espetáculos que tentam esconder serem espetáculos – é tão arrogantemente perverso que atualmente, por exemplo (final de 2007), vem sendo veiculada uma propaganda sobre uma determinada instituição bancária cujo *slogan* afirma: “Tão diferente que nem parece banco.”

Em *Minima moralia*, Adorno radicaliza conceitos e pontos de vista impostos por certa e alardeada sensação de preenchimento e completude por um mundo de acontecimentos e tragédias os quais, por acontecerem com os outros, cada um de nós sente-se vitorioso porque teve a sorte de conseguir se safar. Aponta o filósofo que, decorrente dessas pequenas grandes vitórias, há uma contraditória acomodação ao “(...) maldoso sentido oculto do aconchego” (1992: 34); às pequenas concessões, às cordialidades mais casuais, aos pequenos acordos de gentileza que se é induzido a estabelecer e que podem ser encarados como traições e, às vezes, como crimes. Adorno evoca a familiar indiferença acerca das relações existente como “(...) sintoma de um adoecimento do contato” (1992: 34). Aproximando os conceitos à linguagem teatral, espetáculos que adotam o aconchegante conceito da quarta parede (alvenaria imaginária, como se não fosse teatro, mas um simulacro da própria vida), segregando espectadores de artistas, poderiam aproximar-se dessas expressões-conceito adornianas.

Também, por esse motivo e determinação, é que foi feita a opção para compreender melhor o que ocorreu na década de 1980, na cidade de São Paulo, buscando articular acontecimentos sociais, sobretudo políticos, àqueles da vida teatral.

Dessa forma, a reflexão aqui desenvolvida trouxe-me uma série de (re)encontros formidáveis. O mais profícuo e importante deles, do ponto de vista de “sinalizador de leitura e de reflexão plantada no chão da História”, tenha se dado com Eric Hobsbawm, que, como lembra Peter Burke, em *O que é história cultural*, faz parte de um grupo de historiadores acadêmicos que incorporou aos seus estudos e reflexões a chamada história da cultura popular. Do historiador, então “auto-rebatizado” Francis Newton, foi publicado, em 1959, *História social do jazz*. “(...) Como seria de se esperar de um famoso historiador econômico e social, o autor discutia não apenas a música, mas também seu público, abordando o jazz como negócio e forma de protesto político e social.” (BURKE, 2005: 29-30) Hobsbawm organiza seu discurso conciliando análise densa, exposição e argumentação claras e provoca um prazer infindo: inquietante e dialético. Lê-lo é uma grande “aventura-parceira”. Poderia, é verdade, incorporar suas falas ao texto, “traduzindo-as” ao meu estilo, mas não seria o caso. Corri então o risco de transcrever Hobsbawm várias vezes. O mesmo poderia ser dito quanto às reflexões sempre polêmicas e essenciais de Marilena Chauí, que transitou pelos mais diversos assuntos, iluminando questões fundamentais, do ponto de vista político e do cultural. Outros encontros ocorreram com

⁶⁷ John BERGER. Ensayo 1. In: *Modos de ver*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S.A., s/d, p.168.

parceiros e artistas da década, cujos trabalhos e experiências, nas áreas da cultura e da política, redescortinam novos olhares para apreender o período e ajudam a erradicar e a denunciar o contido nas expressões que tentam apresentar a década como perdida, habitada por uma geração desesperançada, década de descenso da atividade teatral, entre tantos outros problemáticos batismos. O tartamudeio não é da década, mas de quem repete tais momices irrefletidamente.

Como qualquer outra fatia de tempo, inúmeros são os motivos de comemoração, de abatimento, de superação, de enervamento. Nos antípodas do tempo – como sempre ocorreu na História – muito aconteceu, pouco aconteceu, dependendo dos interesses, alvos, pontos de vista, repertório de que se possa dispor ou conhecer. Nas artes, e particularmente no teatro, como contingência de um tempo de transição, muitos falaram, outros se calaram. Processos de retórica e de emudecimento: impostos ou escolhidos concernem aos indivíduos e aos grupos. A eloquência de todo o período pode ser encontrada no conjunto das falas e dos silêncios a que tantos foram submetidos. Em 1989, por exemplo, no Centro de Pesquisa Teatral (CPT), coordenado por Antunes Filho e sediado no SESC-Consolação, iniciaram-se os ensaios do espetáculo *Nova velha história*, fundamentado no mito de Chapeuzinho Vermelho. Em documentário produzido pela TV Cultura, chamado *Antunes Filho*, acerca deste espetáculo, o diretor afirma que retomar o mito do Chapeuzinho Vermelho representava, naquele momento, juntar-se aos que acreditavam no alvorecer de um novo tempo. Então, retomar o mito e buscar uma nova língua (o diretor opta por uma blablação, em que outros códigos precisariam ser apreendidos) caracterizava-se em determinação importante e essencial àquilo que se afigurava no horizonte. A esse respeito, ainda, de acordo com Mariângela Alves de Lima, em entrevista a mim concedida, afirma:

Muito se perde por conta daquilo que se pode designar de “momento do teatro”. As coisas desaparecem. Então, a gente não sabe, a memória recupera muito pouco do que os grupos teatrais produziram. Muitas vezes, quando se relê o roteiro de muitos desses grupos, não se encontra muita coisa. Não se entende, algumas vezes, por que as pessoas gostavam tanto deles e de seus trabalhos. Por exemplo, levando isso até o fim, o próprio CPT chegou a emudecer e a criar outra língua. Antunes criou uma visão nova da dramaturgia, onde todas as coisas contribuíssem para o espetáculo e tivessem um mesmo valor. Em *Nova velha história* quase se chega ao silêncio. Foi inventada uma nova língua, dizendo: olha, isso não tem mais importância. Tem um momento de exaustão e depois tem uma hora em que dá vontade de um Shakespeare, de um Jorge Andrade... Isso também eu considero muito natural e normal... Os artistas vão até um limite e depois voltam para pegar uma coisa que deixaram para trás ou então exaurem aquele limite e sentem saudade de psicologia, de personagem.

À luz da extensa e necessária introdução, no primeiro capítulo buscou-se um mergulho pelos bastidores da política nacional, tomando-se principalmente por baliza o jogo sucessório a partir do governo do general Ernesto Geisel. De modo insistente e, por vezes repetitivo, volta-se a um determinado assunto algumas vezes, tendo em vista que os argumentos apresentados pautam-se em novas evidências ou desdobramentos àquelas anteriormente expostas. Essa reiterante e tautológica circularidade do discurso talvez se ligue a certa dialética de um processo de pensar e da própria natureza da História, cuja experiência concreta estanca, segue, volta, continua, reclama... e se faz mais difícil enquanto pouso definitivo. Decorrente desse caminhar ou percurso de andança, houve uma opção pelo não-ajuntamento dos assuntos em blocos, mas a reapresentá-los sempre que o encaminhamento da reflexão assim o solicitasse. São recorrentes nesse capítulo abordagens e tentativas de desmistificações com relação ao conceito de a década de 1980 ser conceituada e apresentada de modos tão opostos, vencendo certo determinismo derrotista. Pelas várias evidências políticas e culturais, tenta-se apontar e demonstrar interesses nas formulações e pontificações peremptórias, respaldadas em uma memória

autoritária. Ainda em diversos momentos desta reflexão, buscou-se demonstrar os escaninhos da existência e da permanência da autocensura, como danoso e difícil processo de reabilitação a que diversos artistas tiveram de se submeter. A ditadura militar brasileira, imposta a partir de 1964, marcou, com intensidades diferentes, a quase totalidade dos artistas que tentaram discutir, entender e interferir em seu tempo.

Assim, se na década de 1970, inúmeros artistas refugiaram-se ou foram impelidos ao paroxismo da metáfora e da alusão para manifestarem-se e criarem, com o processo de distensão política, que ainda promovia censura, esse expediente já não seria necessário, pois o medo já se plantara e encontrava-se escondido, em becos e cavernas internas. Desse modo, se na longa duração é possível libertar-se de tantas amarras, dificuldades e sufocos – na década de 1980, ainda, várias feridas não haviam sido cicatrizadas e tantos sentiam a dor dos reiterados golpes desferidos contra si, seus pensamentos e suas obras.

Segundo Zuenir Ventura, em 1965, Castello Branco recebeu uma carta com 1.500 assinaturas protestando contra os abusos da censura, que eram muitos no País: a peça *Liberdade, liberdade*, em São Paulo, sofreu 25 cortes; em 1966, no Rio de Janeiro, o Teatro Jovem foi invadido para impedir a realização de um debate sobre Bertolt Brecht; artistas, que representavam *Joana em flor*, em Maceió, foram presos; corte do testamento de Vargas e de uma oração de Santa Teresa D'Ávila na peça *O homem do princípio ao fim*, de Millôr Fernandes.⁶⁸ Segundo informações coletadas em processo de pesquisa, durante o período de ditadura militar (1968-1985), foram mais de 450 textos teatrais proibidos na íntegra pelos órgãos de censura no Brasil.⁶⁹

No segundo capítulo, ao revisitar nomes, marcadamente os de grupos em atividade na década de 1980, buscou-se elaborar um “texto espraiente”, que não aprofundou um aspecto único mas, ao contrário – correndo-se todos os perigos por esta opção – teve o propósito de descortinar várias paisagens significativas e articulatórias. Amparado por fontes de pesquisa e em entrevistas, tentou-se apresentar, com relação ao teatro adulto praticado no período, um quadro que prioriza o fazer teatral na cidade, destacando algumas dificuldades pelas quais passaram os grupos teatrais. Além disso, buscou-se também desenvolver alguns temas e justificar os “abandonos premeditados” com relação a certas obras ou formas caracterizadoras da produção teatral do período. Mencionam-se determinadas tendências teatrais, como a do “primado da forma”, referindo-se a espetáculos em que os efeitos fosfóricos, ou imagens mirabolantes, tomando o texto escrito como pretexto, determinam e fundam o espetáculo. Assim, certa organicidade, não raras vezes contraditória, mas sempre passível de ser reestabelecida por uma análise dialética – ao longo do desafiante processo produtivo da linguagem teatral – parece romper-se por obras que não admitem nenhuma conclusão, tendo em vista uma apreensível e reiterada, inclusive pelos produtores, ausência de critérios para sua edificação. Obras imagéticas construídas por uma polissemia ao paroxismo caracterizam-se como quebra-cabeças, urdidos em tempos e espaços incertos, intentando e admitindo todo tipo de interpretação possível. Esse fenômeno, exequível no que concerne à sua recepção, deve-se ao fato de a obra ser constituída por uma ambigüidade e caráter enigmático que admite qualquer espécie de interpretação, apartando os sujeitos que produzem daqueles que interpretam, negando interlocução ou mesmo a dinâmica pressuposta pelo jogo, sempre intercambiante. Não se trata de uma arte a ser compreendida, discutida, mas fruída individualmente.⁷⁰

⁶⁸ Cf. Zuenir VENTURA. 1968, *o ano que não acabou*. 20ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988, p.94.

⁶⁹ Esse dado foi-me passado por César VIEIRA, em uma das quatro sessões de entrevistas a mim concedidas. Sábado MAGALDI [Bom fim de ano? Ficou só a esperança. *Jornal da Tarde*, 30/12/1981.] divulga, mesmo sem ter certeza da informação, terem sido, até a data da crítica, aproximadamente 400 textos censurados.

⁷⁰ Para vários artistas ligados ao movimento simbolista francês de final do século XIX, a obra constituir-se-ia em um enigma não passível de tradução. Nesse sentido, para radicalizar o procedimento, Maurice Maeterlinck, por exemplo, ao defender

Fundamentada, mas não exclusivamente, por um lado, em certa vanguarda norte-americana ou nova-iorquina, via Bob Wilson, e, por outro, em experimentações radicais do diretor argentino Victor García (que montou, a convite de Ruth Escobar, o surpreendente *O balcão*), agregada a uma tendência de transplantação cultural, certa produção inserida no teatro denominado pós-moderno desenvolve-se na cidade na década de 1980. Tal produção pode ser acompanhada por riquíssima documentação iconográfica acerca dos espetáculos ou performances montadas que hoje parecem ser muito mais significativas do que os trabalhos propriamente ditos, segundo se pode constatar pela pesquisa em fontes documentais e naquelas conseguidas em entrevistas desenvolvidas durante o percurso da pesquisa aqui apresentada. O início de um processo mais conseqüente desse “primado da forma” pode ser apreendido tomando-se as performances coordenadas ou orientadas por Renato Cohen. A esse respeito, a exposição passa rapidamente por algumas experiências defendidas por Gerald Thomas. De certa forma, esta apreensão pode ser entendida melhor a partir da ambivalência em que se encontram os criadores e os receptores.

(...) o teatro moderno, ainda encantado com a descoberta da sua autonomia, experimentando formas e técnicas, fala muitas vezes para si mesmo e sobre si mesmo e esse solilóquio, que pode ser valioso como o são as revelações do inconsciente, não sabe ainda do que fala e para quem fala. Também o fenômeno artístico é, nesse sentido, uma manifestação das subjetividades dos artistas. (...)

Mas, de qualquer forma, as antenas do artista sintonizam o devir enquanto o crítico e o público a quem se dirige a arte estão ancorados no presente. O presente, de onde talvez desejássemos ser arrancados em direção a um mundo melhor, não parece a toda gente um lugar digno.⁷¹

Indicando tendências significativas na década, tenta-se apresentar uma reflexão que aponte o quanto provoca mal-entendidos, de certa forma até hoje, o chamado teatro besteiro.

A partir do item *Espectáculos adultos apresentados na cidade de São Paulo e alguns de seus sujeitos: estabelecendo redes intercambiantes*, são apresentados nomes dos grupos de teatro que se formaram e apresentaram-se na cidade.

Ao final do capítulo, há um apêndice denominado *Uma reflexão acerca do conceito de acessibilidade*. Trata-se de uma reflexão com lacunas, mas necessária para explicitar algumas questões intrínsecas ao teatro épico-popular. Nesse item, como foi preciso fazer escolhas, adoto várias proposições desenvolvidas por Marilena Chaui, que afirma:

(...) encontramos no Brasil uma atitude ambivalente e dicotômica diante do popular. Este é encarado ora como ignorância, ora como saber autêntico; ora como atraso, ora como fonte de emancipação. Talvez seja mais interessante considerá-lo ambíguo, tecido de ignorância e de saber, de atraso e de desejo de emancipação, capaz de conformismo ao resistir, capaz de resistência ao se conformar. Ambigüidade que o determina radicalmente como lógica e prática que se desenvolvem sob a dominação.⁷²

No terceiro capítulo, fruto de processo de entrevistas, que compreendeu quatro encontros, apresento a transcrição – de acordo com os rigores, procedimentos epistêmicos e metodológicos desenvolvidos pelo

a tese de que as imagens artísticas oscilavam e evanesciam-se permanentemente, afirmava que toda obra-prima era um símbolo, e este não poderia suportar a presença física do homem. Portanto, de acordo com esse tipo de pensamento, agora com Stéphane Mallarmé, o simbolista não deveria retratar o objeto, mas o efeito anímico produzido. Dessa forma, a arte era concebida como ato evocativo; o ator, como uma espécie de médium. Cf. Anna BALAKIAN. *O simbolismo*. São Paulo: Perspectiva, 1985. Marvin CARLSON. *Teoria do teatro: estudo histórico-crítico dos gregos à atualidade*. São Paulo: FUNDUNESP, 1998. Krystyna POMORSKA. *Formalismo e estrutura*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

⁷¹ Mariângela Alves de LIMA. A crítica teatral. In: *Revista Camarim*. São Paulo, ano VIII, nº 34, jan./fev./mar. 2005, p.22.

⁷² Marilena CHAUI. Conformismo e resistência. In: *Conformismo e resistência: aspectos da cultura popular no Brasil*. 3ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1989, p.124.

Núcleo de História Oral (NEHO) da Universidade de São Paulo –, da trajetória do Teatro Popular União e Olho Vivo (TUOV), enfatizando especialmente a produção dramatúrgica, sob responsabilidade de César Vieira. Apesar de a metodologia adotar as proposições do NEHO, a consciência acerca da “relevância” da história oral ocorreu, inicialmente, com Paul Thompson, na medida em que as fontes orais podem ser coletadas e utilizadas pelos historiadores, mediatizando ou, nas palavras do próprio autor, “interpondo-se à autoridade das vozes do passado”, ou instaurando um diálogo entre elas. Dessa forma, de acordo com o historiador:

(...) a história oral pode certamente ser um meio de transformar tanto o conteúdo quanto a finalidade da história. Pode ser utilizada para alterar o enfoque da própria história e revelar novos campos de investigação; pode derrubar barreiras que existam entre professores e alunos, entre gerações, entre instituições educacionais e o mundo exterior; e na produção da história – seja em livros, museus, rádio ou cinema – pode devolver às pessoas que fizeram e vivenciaram a história um lugar fundamental, mediante suas próprias palavras.⁷³

Por essa mesma esteira, Karen Worcman, Diretora do Museu da Pessoa de São Paulo, lembra:

“(...) Saber ouvir cada um, compondo as diferentes visões, revela-se assim um exercício básico de cidadania – parte essencial da aprendizagem e desenvolvimento humano.

(...) Podemos vislumbrar um futuro em que a narrativa histórica da sociedade possa conter múltiplas “vozes”, incluindo, sem hierarquia, histórias de vida de indivíduos de todos os segmentos da sociedade e onde a história de cada um será um ponto de nossa teia social.”⁷⁴

Além de Thompson, ao discutir procedimentos mais característicos na construção de discursos, Michel de Certeau aponta questões importantes nessa construção segundo a qual sempre se escreve sobre algo já escrito. A esse propósito, portanto: “(...) O que se acha em jogo é o estatuto da análise e sua relação com seu objeto. Como numa oficina ou num laboratório, os objetos produzidos por uma pesquisa resultam de seu aporte, mais ou menos original, no campo onde ela se tornou possível.” (CERTEAU, 1994: 109) Ainda de acordo com o mesmo autor:

(...) os “objetos” de nossas pesquisas não podem ser destacados do “comércio” intelectual e social que organiza as suas distinções e seus deslocamentos.

Ao “esquecer” o trabalho coletivo no qual se inscreve, ao isolar de sua gênese histórica o objeto de seu discurso, um “autor” pratica portanto a denegação de sua situação real. Ele cria a ficção de um lugar próprio. (...) Um discurso manterá portanto uma marca de cientificidade explicitando as condições e as regras de sua produção (...).

(...) Intercâmbios, leituras e confrontos que formam as suas condições de possibilidade, cada estudo particular é um espelho de cem faces (neste espaço os outros estão sempre aparecendo), mas um espelho partido e anamórfico (os outros aí se fragmentam e se alteram). (CERTEAU, 1994: 110)

Tendo em vista a relevância do advogado e autor, conhecido por Idibal Pivetta, na primeira profissão, e César Vieira, na segunda, para a história das lutas políticas e estético-populares no País, foi priorizada a trajetória do dramaturgo: do trabalho solo ao cooperativo, hoje chamado colaborativo. Nessa reflexão, o capítulo foi dividido em: introdução, batizada pelo título do capítulo: *TUOV riscando o chão na periferia da cidade – em pleno percurso de andança, o esparramento de uma idéia de território livre; De como se deu o crescimento de um sentinela do mundo; Da dramaturgia de gabinete àquela colaborativa: escrever como uma*

⁷³ Paul THOMPSON. *A voz do passado: história oral*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992, p.22.

⁷⁴ Karen WORCMAN. Introdução. In: Karen WORCMAN e Jesus Vasquez PEREIRA (coord.). *História falada: memória, rede e mudança social*. São Paulo: SESC-SP; Museu da Pessoa; Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006, p.10. Na mesma publicação, Paul Thompson apresenta significativa reflexão acerca da oralidade – História oral: patrimônio do passado e espírito do futuro –, enfatizando que, por intermédio dela, novas solidariedades e entendimentos podem ser desenvolvidos.

proposta de libertação e de solidariedade; Os codinomes de Idibal Pivetta e breves apontamentos sobre algumas de suas obras.

Sem analisar em profundidade suas obras (o que seria uma nova tese), mas destacando aspectos importantes em suas construturas, são apresentadas análises das seguintes obras: *Lombrosiel* ou *O auto da solução mulata para a verdadeira autoria das obras de William Shakespeare*; *O rei morreu, viva o rei*; *Luz de emergência*; *Alguém late lá fora*; *Um uísque para o rei Saul*; *Os sinceros*; *O evangelho segundo Zebedeu*; *Bumba, meu queixada* e *Morte aos brancos*.

No quarto capítulo, adotando a mesma proposição epistêmico-metodológica do capítulo anterior, constrói-se um texto com o objetivo de apresentar a trajetória do grupo Apoena que, a partir de 1986, e por junção com o grupo Engenho Teatral, passa a chamar-se Engenho, liderado por Luiz Carlos Moreira. Esse grupo, como decorrência de processos de reflexão, de prática estética e de apreensão/compromisso político-militante, tem clareza de que se encontra em procedimento contraditório àquele consagrado pelo mercado ao permanecer, como o próprio líder nomeia, no Circuito do Bixiga. A partir da consciência desta contradição, Luiz Carlos Moreira e Irací Tomiatto, colaboradores do processo de entrevista, a partir do qual todo o texto foi construído, intentam todos os esforços para a criação de um teatro móvel de 20 toneladas, com 150 lugares, edificado com o objetivo de levar espetáculos à periferia da cidade de São Paulo. Este capítulo encontra-se subdividido em cinco partes: *Uma consciência com a tarefa de trair a classe de origem*; *Início da história: e tudo é política*; *Os [re]começares do grupo*; *“Tantas perguntas. Tantas histórias.”*; *À guisa de análise de A Ferro e Fogo – um texto que a história não registrou*.

Apesar de o espaço ter-se viabilizado na década de 1990, tanto as apreensões da contradição em que vivia o Grupo, como os sonhos pela produção de um teatro são gestados na década de 1980.

A denominada periferia da cidade de São Paulo tem um traçado muito interessante. Pobreza há por todos os lados, mas aquilo que do ponto de vista clássico chama-se periferia compreende a quase totalidade dos bairros, cujo traçado se dá após o cruzamento do rio (a partir do centro), que é o mesmo, embora mude de nome algumas vezes: Tietê, Tamanduateí, Pinheiros. Bairros das Zonas Leste, Norte, Oeste e Sul alojam-se esparramadamente acompanhando o leito do serpenteante rio: “aprisionado” por duas e sempre congestionadas marginais.

Como anexo, fruto de pesquisa e de consulta durante todo o processo (que ainda não se concluiu), apresentam-se os resultados obtidos em diversas fontes documentais: anuários de teatro, jornais, revistas especializadas, programas de espetáculos, entrevistas e *releases* de peças, livros especializados, conversas. Esses resultados materializam-se em anexo com a apresentação de fichas técnicas de mais de 2.040 espetáculos inseridos na condição de teatro adulto, na maioria apresentados no chamado circuito comercial, exibidos na cidade durante a década em epígrafe.

Para finalizar, tentando à semelhança da criança na alegórica fábula, que via e, exatamente por ver, denunciava a evidência de o rei estar nu – mas aqui sem trajes ou trejeitos de bufão – e nutrido pelo fato de ter vivido na década de 1980, acredito que o que se viveu na década de 1990 e a explosão de obras e grupos teatrais tão significativos, durante a primeira década dos anos 2000, se deva aos sonhos e às práticas dos dois grupos aqui evidenciados. Grupos que representam utopias de andança, mesmo que, no caso do Engenho, permaneça algum tempo no mesmo espaço que, pelo trabalho desenvolvido, e de acordo Certeau,

passa a ser nomeado como “lugar praticado”, ressignificado. Difícil dizer quais as práticas do TUOV e do Engenho que influenciaram ou contaminaram outros grupos.

Mesmo por caminhos opostos, inúmeras imbricações podem ser apontadas entre o TUOV e o Apoenha/Engenho. Inquietos, os dois Grupos com, respectivamente, 42 anos e 29 anos de existência, têm cumprido seu papel e discurso. Enervam-se alguns, deliciam-se outros; afastaram-se de alguns para se relacionarem com outros; têm tornado a vida de tantos, por intermédio da arte e do teatro, fontes de diálogo, de prazer, de reflexão.

Em processo de entrevista desenvolvida com Luiz Carlos Moreira e Irací Tomiatto, na terceira e última delas, ocorrida em 16/12/2007, o diretor do Grupo Engenho, depois de avaliar a situação por que tem passado parcela dos criadores de teatro, em luta com o produto e a obra-mercadoria implantada, principalmente a partir dos anos de 1980, afirma: “Chico de Oliveira costuma dizer que o neoliberalismo não desmontou o Estado, desmontou as formas de organização da sociedade, e que as relações da sociedade com o Estado foram todas dinamitadas.” Antes dessa entrevista já havia selecionado o fragmento apresentado abaixo. Seleção de um texto que tende – considerando principalmente a coerência de seu pensador – a denunciar a confortabilidade do quietismo trazido e estimulado pela classe, a articular os discursos de discordância, sem as ações no processo de reconstrução da utopia. Alerta o fragmento:

(...) Quando eu faço uma crítica radical àquilo que a racionalidade burguesa não conseguiu alcançar, eu estou praticando uma utopia. Em certas conjunturas você tem a capacidade de avançar na descrição utópica. Em outras não tem. Eu percebo uma defasagem entre uma virtualidade que se abre e uma nova força política que não se formou. A utopia é crítica do real por aquilo que nega o real. Não deve ser confundida com positividade, no sentido de pensar que o futuro contém o melhor. Então eu acho que toda crítica radical é uma utopia mesmo quando tem formas que não parecem utópicas. (...)

(...) Não se pode fazer uma análise histórico-sociológica rigorosa que seja despregada do tempo, como se nós existíssemos sem a racionalidade burguesa. Isto seria uma forma de pensamento idealista. (...) Numa sociedade que não tem autonomia, que não tem mercado, quando se proclama que “a regra agora é a do mercado”, tem início o totalitarismo. E por isso se coloca o projeto utópico: a sua obrigação é, por via da racionalidade burguesa, ultrapassá-la. A utopia passa a ser o movimento de dizer que toda vez que a burguesia tentar atender aos interesses de todo mundo – girando em torno de categorias como lucro, competitividade e iniciativa individual – isso não vai ser possível, e ela vai se tornar totalitária. Porque as condições concretas da sociedade fazem com que isso seja uma operação de destruição e não de criação. (...) A utopia é sempre uma crítica radical.⁷⁵

⁷⁵ Francisco de OLIVEIRA. Entrevista publicada na *Revista Vintém: teatro e cultura brasileira*. Editada pela Companhia do Latão de São Paulo. São Paulo: Hedra, s/d. p.10-1.

PRIMEIRO CAPÍTULO:

A VIDA POLÍTICA E AS DIFICULDADES DA PRODUÇÃO CULTURAL NA DÉCADA DE 1980

La historia que vivimos es una escritura; en la escritura de la historia visible debemos leer las metamorfosis y los cambios de la historia invisible. Esta lectura es un deciframiento, la traducción de una traducción: jamás leeremos el original.

Posdata. Octavio Paz.

De 1979 a 1990, a “mulher de ferro” – defensora contumaz da idéia de no mundo contemporâneo, a partir de seu país e da ideologia por ela professada: “não haver sociedade, mas indivíduos” – Margaret Thatcher esteve à frente do governo como primeira-ministra da Grã-Bretanha. Eleita com boa vantagem de votos, a candidata parecia para boa parte do eleitorado capaz de combater tanto a inflação, que tendia a fugir do controle do Estado como, de modo efetivo e firme, a onda de greves que assolava seu país. Thatcher, cuja imagem de mulher forte e destemida foi bem construída desde o início de sua carreira política, surge como alternativa inglesa à crise econômica mundial, que encerra um ciclo de grande prosperidade econômica vivida desde a Segunda Guerra Mundial. Na década de 1970, há forte redução da taxa de lucro pelo capitalismo, obrigando o sistema a buscar soluções para garantir sua perpetuação. O bloco soviético, pela crise e processo de dissolvência por que passava, deixa de ser uma ameaça ao capitalismo internacional.⁷⁶ Dessa forma, solucionar a crise econômica significaria retornar aos expedientes do velho liberalismo e, por decorrência, a uma revisão das teses keynesianas do *welfare state* (estado do bem-estar social). O conceito de indivíduo, defendido e preconizado pela primeira-ministra, corresponde àquele renomeado neoliberal e metamorfoseia-se em mais uma mercadoria, no desconcertante império da coisificação. Pode-se falar que a apologia ao indivíduo tatcheriano deveria formar uma massa composta por solitários sujeitos. Em sua tese, afirma Mário Fernando Bolognesi (1996: 5):

No vai-e-vem alucinante das compras e do consumo não há mais tempo para refletir acerca da singeleza dos atos e pensamentos, que caminham na contra-mão da oficialidade, postura quase insignificante não fosse o valor que assume diante de um cotidiano coisificado. Cada vez mais escassos, a ação e o pensar, que não se traduzem em mercadorias, são vistos como extemporâneos, arcaicos, participantes de um mundo que há muito se foi. Anulou-se o direito de revolta e a utopia passa ao largo: resquício de um tempo perdido. Já não se tem a capacidade de sonhar e lutar por ideais. O mundo ideal se resume no aumento de renda, com vistas ao maior consumo.

Com a ascensão de Margaret Thatcher ao poder tornava-se fundamental que o projeto neoliberal por ela ardorosamente representado e defendido, para se viabilizar, desestruturasse inúmeras conquistas do chamado “estado do bem-estar social”, principalmente sociais e sindicais. Caracteriza-se ainda na única possibilidade, de acordo com o corolário político por ela representado, em se contrapor às conquistas trabalhistas com o fito de combater a inflação. Nessa perspectiva, inaugurar o “novo indivíduo” pressupunha desestatizar a economia pelo desmantelamento do sistema sindical, do sistema produtivo e da propriedade pública dos serviços.

A partir de situações dessa natureza, e não apenas por intermédio de discursos, era fundamental banir as conquistas dos agrupamentos sociais indesejáveis. A equação desse novo teorema social não é tão fácil de ser apreendida. Ao analisar o conceito de individualidade burguesa – em nova tratativa de acordo com os pressupostos e corolário então defendido por Margaret Thatcher e seu partido – depara-se nesse processo de banimento com pelo menos dois pontos de vista contraditórios. A tese dos liberais propugna que a

⁷⁶ Na Europa, durante a década de 1980, há um enfraquecimento às vezes próximo da dissolução da totalidade dos partidos comunistas. O refluxo vivido pelos partidos de esquerda no velho continente propõe uma revisão tático-estratégica dos comunistas e induz diversos partidos socialistas a uma espécie de adesão à visão neoliberal.

individualidade, propriamente dita, foi criada pela sociedade burguesa e, a partir daí, nenhuma outra sociedade dela poderia prescindir. A outra, amparada em concepção característica de um olhar premido por certo romantismo, denuncia que os processos de conformismo, decorrentes dessa forma de equiparação e de manipulação, tenderiam a suprimir o próprio desenvolvimento da individualidade. A despeito de certa oposição entre as duas concepções – de apologia irrestrita ou da impossibilidade de o indivíduo existir –, é preciso entender certo imbricamento entre as duas idéias. Agnes Heller (1992: 74-5), que evoca certos momentos do conceito na História, apresenta o seguinte ponto de vista:

(...) É verdade que a sociedade burguesa desenvolveu a individualidade numa medida sem precedentes; isso pode ser comprovado do modo mais evidente se recordarmos o momento histórico em que tal desenvolvimento iniciou o seu processo, ou seja, o Renascimento. Posteriormente, a individualidade se enriqueceu com características inteiramente novas, como a subjetividade, a “interioridade”, documentada pelo grande desenvolvimento da música e da lírica, seus sensíveis sismógrafos. (...) Mas, *subseqüentemente*, revela-se a verdade da crítica romântica: essa *mesma* sociedade, ao subsumir o indivíduo sob sua classe, ao submetê-lo às leis econômicas como se essas fossem leis naturais, aboliu aquela grande possibilidade e fez dos indivíduos livres nada mais que escravos da alienação, até o ponto em que *de facto* os indivíduos se viram colocados num nível inferior àquele dos indivíduos de épocas anteriores.

Outro apologista e parceiro-aliado das teses defendidas por Margaret Thatcher foi Ronald Reagan. Em 1980, o candidato do partido Republicano – depois do escândalo conhecido pelo nome de *Watergate*, que depôs o presidente Richard Nixon –, Ronald Reagan é eleito presidente dos Estados Unidos da América. Por conta de reeleição, os dois dirigentes, poderosos partidários e defensores do neoliberalismo e líderes políticos do mundo – Thatcher e Reagan –, amparados ideologicamente pelos mesmos pressupostos políticos, atravessam toda a década de 1980 no poder.⁷⁷ As reiteradas tentativas de supressão do coletivo e dos agrupamentos politizados (excluindo-se daí, de certa forma, os partidos políticos, regulados por um sistema eficiente), têm seus pontos de vista amparados, especialmente a partir das proposições e teses de Thomas Hobbes e Nicolau Maquiavel, nas formulações teóricas dos chamados pais do neoliberalismo: Milton Friedman e Friedrich Hayek.

Os dois autores, a partir de um conjunto de ações e de obras significativas acerca do assunto, expuseram insistentemente os pontos de vista segundo os quais aquilo que se poderia designar solidariedade social e ética seriam perniciosas ao bom desenvolvimento e resultado econômicos, fundamentados nas leis de mercado impostas pelo modelo capitalista. Em tese, sem outra pretensão a não ser a de apresentar uma síntese reduitiva (quase verbetes mesmo), é importante destacar o que se segue dos dois economistas. O norte-americano Milton Friedman (1912-2006) é considerado entre iguais e defensores dos mesmos pontos de vista, ideológicos e econômicos, com grande destaque pelos seus colegas de profissão e vaticínio: os economistas do século XX. É apresentado como um dos mais influentes teóricos do liberalismo econômico, defensor do capitalismo *laissez-faire* e do complexo e sempre ambíguo conceito de mercado livre. Seus estudos de econometria levaram-no a fundar a designada “escola monetarista” que, de modo sintético, estabelece a forte correlação existente entre a oferta de moeda e o nível de atividade econômica. Como professor prestigiado da Universidade de Chicago escreveu inúmeras obras sobre política e história econômica. *Capitalismo e liberdade* (*Capitalism and freedom*), escrita com sua mulher Rose D. Friedman,

⁷⁷ Acerca das distinções representadas pelos termos antitéticos, desgastados atualmente, direita e esquerda, que aqui funcionam como baliza de certa mentalidade que dividia os indivíduos em lados, mentalidades e partidos naquela ocasião, cf. Norberto BOBBIO. A distinção contestada. In: *Direita e esquerda: razões e significados de uma distinção política*. 2ª ed. revista e ampliada. São Paulo: Editora UNESP, 2001.

publicada originalmente nos Estados Unidos da América, em 1962, é a mais importante. Na obra, os autores discutem, além de economia, o papel dos governantes em uma “sociedade livre” (ou seja, de mercado), a correlação entre liberdade econômica e liberdade política, monopólio, educação, distribuição de renda, combate à pobreza, política fiscal. Em 1976, foi contemplado com o Prêmio Nobel de Economia por suas teses e trabalho nos campos de análise de consumo, história e teoria monetária, e pela demonstração da complexidade da política de estabilização. Nas décadas de 1970 e 1980, Friedman produziu duas séries de televisão de bastante repercussão: *Liberdade para escolher* e *A tirania do status quo*. Nas séries, o economista apontava reiteradamente como a economia de mercado caracterizava-se no mais bem-sucedido modelo a promover a prosperidade e riqueza para os indivíduos. Por suas teses, Friedman serviu de norte ao governo de Ronald Reagan.

O vienense, um dos arautos da chamada Escola de Viena, Friedrich August Von Hayek (1899-1992) é apresentado como um dos mais importantes pensadores liberais do século XX. Dentre suas contribuições, Hayek defendeu a complexa tese segundo a qual o mercado possui uma ordem espontânea, que deve ser respeitada. De acordo com as teses do autor, confluiria para defender este ponto de vista o fato de a economia se caracterizar em um sistema demasiado complexo para ser planejado por uma instituição central. Tais teses distinguem-se por contundente contraponto aos sistemas socialistas, em geral alicerçados em modelo econômico pré-planejado. Ministra aulas em Viena, na Faculdade de Economia de Londres, na Universidade de Chicago. Em 1974, ganhou o Prêmio Nobel de Economia por seu trabalho pioneiro nos estudos da teoria da moeda, no das flutuações econômicas e pela análise da interdependência dos fenômenos econômicos, sociais e institucionais. Suas mais significativas reflexões constam em três volumes de *Law, legislation and liberty*, publicada em 1978 pela Editora da Universidade de Chicago. Importante ressaltar que inúmeras teses de Hayek foram experimentadas no governo de Margaret Thatcher.

Reagan (insistentemente apontado pela imprensa, ou se fazendo acompanhar do discurso da necessidade da “guerra do bem contra o mal”, do capitalismo contra o comunismo, entre tantos outros) também é um apologista das mesmas teses que “alimentam” as estratégias políticas de Thatcher “aclimatadas” ao gosto do *self made man* e *american way of life*. Esse fenômeno de aposta no individualismo não é novo, mas, pela crise econômica do final dos anos 1970 e início dos anos 1980, ele ganha matizes mais fortes e determinadas e dá início à cruzada e ao discurso de globalização, no sentido de “manter o equilíbrio ajustado do mundo”: países capitalistas precisariam se unir contra o mal soviético e, em especial, contra as ameaças cubanas. A partir dos pontos de vista desses dois dirigentes mundiais, Reagan insistia em teses segundo as quais – “a política é a segunda profissão mais antiga do mundo, muito semelhante à primeira, aliás.” – o conceito de indivíduo pode corresponder também a um processo de tentativas de seu banimento da comunidade natural de que venha a fazer parte; isto é, a comunidade humana.

Com o principal fito de opacizar a percepção da vida social e legitimar a manutenção das diferenças, hierarquizadas a partir de determinados paradigmas imperialistas segundo os quais o centro decisório do equilíbrio do mundo passaria pelo gabinete do Pentágono, a apologia norte-americana ao conceito de indivíduo liberal, sempre agregando novas nuances, sobretudo atomistas (tendo em vista que seus objetos são indivíduos e grupos, nunca classes sociais), espalha-se pelo mundo, principalmente pela cultura de massa.⁷⁸

⁷⁸ Apesar de o conceito cultura de massa ser complexo, conflui para sua existência a perda da aura da obra única de que fala Walter Benjamin em *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*. Trata-se, por um lado, de processo de reprodução em série, mercantil e de consumo massificado de bens, de normas, de serviços e também de símbolos; por

Ainda acerca de Thatcher e Reagan, afirma Oscar Pilagallo, na matéria Dama dá xeque no Estado do bem-estar. In: *Caderno especial. Folha de S. Paulo*. 30/12/1999, p.10:

Thatcher era amiga do presidente Reagan, que, do outro lado do Atlântico, liderava um governo igualmente conservador nos EUA, país que, ao contrário da Grã-Bretanha, é determinante para o rumo da economia mundial.

Foi ela, no entanto, não Reagan, quem entrou para o léxico político. Thatcherismo passou a designar a corrente de pensamento que prega a solução de mercado para praticamente todos os problemas econômicos. (...)

A permanência de Thatcher deve-se em parte ao fato de seu conservadorismo ter sido mais ideológico que o de Reagan.

Período de crise e convivência decorrentes de uma proposta político-econômica conciliando a abundância e o desperdício, por um lado, e a ausência endêmica, por outro, inauguram um “novo homem” cujos relevos internos separam-no de uma apreensão de pertencimento coletivo. Reificado esse novo homem, ainda que agrupado, comporia uma massa homogênea, anônima, manipulável. Nessa espécie de “homem-massa”, decorrência de um niilismo tingido de espanto individualista – já apontado por Albert Camus em *O mito de Sísifo*⁷⁹ –, não causou estranhamento, por exemplo, o surgimento e a criação, na sociedade civil, de tantas pequenas “ilhas de proteção” representadas pelas organizações não-governamentais (ONGs). As ONGs passaram a se formar para lutar e defender todo o tipo de interesse e de ação de pequenos e restritos grupos. Vito Giannotti (2007: 231) afirma: “(...) As universidades dos EUA e as Organizações Não-Governamentais (ONGs) nascidas como cogumelos nestes anos 80 terão um papel importantíssimo na difusão da ideologia neoliberal.”

Ao retomar e recuperar o velho corolário de “austeridade econômica” do liberalismo, Thatcher e Reagan, por intermédio de seus ideólogos, com o fito de manter o que não se caracterizaria em novidade, criam: “(...) uma semântica de exclusão e um processo simbólico que consiste em fazer aflorar no imaginário das pessoas um campo de significações no qual o oponente da proposta neoliberal é automaticamente descartado da modernidade.” (KUCINSKI, 1998: 42) Nessa permanente tentativa de impor um comportamento individualista, supostamente ordinário, moderno e tingido de egocentrismo, surge na era Reagan-Thatcher o *young urban professional*, mais conhecido por *yuppie*. Assim, os ideólogos a serviço do Estado (incluindo-se aí as agências de publicidade) voltam-se à criação e difusão de novos discursos e posturas que – ao desmontar organizações construídas por históricos processos de luta: partidos, sindicatos – impõem, a partir dos mais sofisticados expedientes, novos significados e valores que despertam outros e individualistas sentidos, a partir dos quais, aqueles que não fizessem apologia aos progressivismos ideológicos dos “novos tempos” fossem estigmatizados e segregados. Desse “plantel de teimosos e culpados” fazem parte os trabalhadores que insistem na manutenção do considerado por eles certos privilégios trabalhistas, “impossíveis” de serem mantidos pela nova ótica; os funcionários públicos, que teriam conquistado privilégios excessivos; políticos arredios aos novos tempos e à ideologia neoliberal, que se negavam a aprovar as reformas e a então

outro, compreende a produção de imaginários abstratos, absolutamente sedutores e fetichizantes da mercadoria. A partir do verbete apresentado por Newton CUNHA. *Dicionário SESC: a linguagem da cultura*. São Paulo: Perspectiva; SESC-São Paulo, 2003, às p.191 e ss., de modo sumário, a cultura de massa resultou e consagrou-se pela confluência de vários fatores, dentre os quais: uma economia política de predominância liberal e capitalista; a possibilidade de mercantilizar todo e qualquer bem, material ou espiritual; a instauração de suportes técnicos ou tecnológicos de produção e de reprodução de idéias, informações e imagens, captadas, criadas e transmitidas pelos meios de comunicação; a progressiva formação de uma sociedade constituída por espécies de “homens-massa”; a progressiva eliminação de códigos ou pré-requisitos ligados à chamada alta cultura; estimulação às experiências sensitivo-visuais; sociedade de consumo generalizado, dentre outros aspectos. Com relação à cultura de massa, é comum o verbete ser seguido da expressão industrialização do espírito.

⁷⁹ Albert CAMUS. Os muros absurdos. In: *O mito de Sísifo*. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1989, p.30-46.

designada modernização das leis; agrupamentos nacionalistas, normalmente de esquerda (vulgarmente chamados de esquerdistas) que insistiam em defender as estatais.

De outro modo, Margaret Thatcher – acompanhada pela política dos Estados Unidos da América e simbolizada por Ronald Reagan – como peça vital para a vitória do neoliberalismo, representou:

(...) uma tremenda derrota para os trabalhadores do Reino Unido e enterrou o mito do “Estado do Bem-Estar Social” que havia embalado gerações de socialdemocratas do chamado Primeiro Mundo. A derrota imposta à longa greve dos mineiros ingleses foi o sinal da nova relação dos governos neoliberais com as reivindicações do movimento operário. As privatizações e a retirada de direitos trabalhistas e sociais implementados pelo novo governo neoliberal tornam-se, a partir daqueles anos, o modelo para o resto do mundo capitalista. (GIANNOTTI, 2007: 231)

Independentemente de como se formem em nós os valores, as crenças e as capacidades para julgar, é preciso estar atento à frase de John Berger: “*Lo que sabemos o lo que creemos afecta al modo en que vemos las cosas. (...) Nunca miramos solo una cosa; siempre miramos la relación entre las cosas y nosotros mismos. (...) aunque toda imagen encarna un modo de ver, nuestra percepción o apreciación de una imagen depende también de nuestro propio modo de ver.*” (BERGER, [s/d]: 13-16) Nesse novo cenário mundial, decorrente de um estado de crise, que busca soluções sem perder os privilégios, é necessário ajustar a realidade empírica aos interesses em jogo. Dessa forma, dentre as principais funções da arte, fazia-se necessário ajudar a criar impérios formados por “conglomerados de indivíduos consumidores”, que defendiam seus interesses, atualizando determinados assuntos para ampliar as hordas e os cortejos de multidão, de massa. Reeleito por uma multidão de indivíduos, Reagan “dá sorte”, posto que, em sua segunda gestão, a União das Repúblicas Socialistas e Soviéticas – a maior e também a mais interessante “pedra do meio do caminho” daquele império – se dissolve a partir da teoria do dominó, cuja tese afirmava a desagregação do sudoeste asiático, tão logo o exército dos Estados Unidos da América se retirasse, na década de 1970, do Vietnã. O que ocorreu, contrapondo-se ao enunciado pelos prognósticos norte-americanos, foi a concretização da teoria em dominó do sistema socialista. “(...) Polônia-Hungria-Tchecoslováquia-República Democrática Alemã-Romênia-Bulgária-Albânia, as pedras foram se derrubando umas às outras, numa progressão que deixou perplexos os serviços de informação, os estados-maiores e os mais tradicionais especialistas e centros de pesquisa e estudos.”⁸⁰ Ideólogos e propagandistas (norte-americanos ou não), mesmo sem terem previsto o colapso do sistema socialista, afirmam como se fazia necessário diante do acontecimento, que a dissolução do chamado “império do mal” havia ocorrido por conta de expressiva campanha do governo para derrubá-lo e destruí-lo. Como insistia a propaganda: os Estados Unidos da América ganharam a Guerra Fria (expressão francesa utilizada em 1939 para nomear a política de intimidação usada por Adolf Hitler, na Europa) e arrasaram completamente o inimigo. Propaganda enganosa posto que os motivos foram especialmente de ordem econômica, sem excluir o papel dos Estados Unidos da América nisso.

Em tese, exportadores de produtos primários e de permanente tomada de empréstimos internacionais para manter o fluxo de caixa, a crise mundial do petróleo causou graves problemas, não exclusivamente aos países situados na periferia do sistema capitalista, apesar de estes, como se sabe, terem suas economias subordinadas aos investimentos e à utilização de tecnologia estrangeiras. Foi um processo agônico e mundial devido a um ciclo de encerramento do petróleo barato. Bernardo Kucinski, a esse propósito, lembra:

⁸⁰ Daniel Aarão REIS FILHO. O declínio das utopias socialistas no século XX. Uma crise terminal? In: John Manuel MONTEIRO e Ilana BLAJ (Org.). *História & utopias*. XVII Simpósio Nacional de História. São Paulo: ANPUH – Associação Nacional de História, 1996, P.73. Lincoln Secco. “O colapso da modernização”, de Robert KURZ. *Ibidem*.

Na crise de petróleo, em 1973, o jornalismo econômico foi instrumentalizado intensamente pelos norte-americanos, criando uma nova semântica, com palavras como “petrodólares”, e disseminando a idéia de que os novos preços do petróleo levariam o capitalismo à ruína. O noticiário omitia o fato de que a maior parte da renda do petróleo era apropriada pelos países ricos na forma de impostos, e de que até mesmo água mineral custava mais barato (*sic*) do que petróleo. A omissão deliberada como mecanismo de manipulação do noticiário econômico seria usada intensamente no Brasil durante as privatizações da década de 1990. (KUCINSKI, 1998: 39)

Com a crise mundial do petróleo, portanto, não é mais possível sustentar dados econômicos, que basicamente, desde a década de 1930, com raras exceções em certos períodos, variavam em altos e significativos índices de crescimento. Durante o governo do general Emilio Garrastazu Médici, por exemplo, vivia-se em regime de pleno emprego. Segundo Elio Gaspari, executivos brasileiros ganhavam mais do que os executivos europeus e norte-americanos. “(...) Kombis das empresas de construção civil recrutavam mão-de-obra no ABC paulista com alto-falantes oferecendo bons salários e conforto nos alojamentos.”⁸¹

Roberto Campos, que se encontrava entre os que consideravam que o governo militar deveria finalizar sua gestão com o término do governo Médici, para que os militares saíssem prestigiados de sua administração, e pela proximidade da crise econômica, afirma:

Em 1974, o crescimento foi de 10%, considerado anormal pelos padrões mundiais. Mas isso não durou muito e teve três resultados. O primeiro: com um programa maciço de substituição de importações, era necessário ativar o setor estatal. Isso deu origem a um grande estatismo, porque vários dos programas foram desenvolvidos por empresas estatais. Em segundo lugar, houve endividamento interno; e, em terceiro lugar, houve um grande endividamento externo, que ia estourar na década de 1980.⁸²

Bernardo Kucinski, que já havia desenvolvido reflexão acerca da crise política em *Contrato de risco e dependência*⁸³, denuncia o quanto a visão e gestão estratégicas brasileiras haviam falhado ao gerir a economia, na medida em que os anos antecedentes à crise do petróleo assistiam a uma revolução subterrânea, na sociedade e na política brasileiras. Dessa forma, afirma em relação à crise do petróleo:

A meta de “autosuficiência” havia sido abandonada em nome de outra, a de “regularidade de abastecimento”. A Petrobrás e seus tecnocratas haviam se deixado ofuscar pelos seus próprios sonhos de grandeza e não perceberam que, desde 1967, as “sete irmãs” investiam pesadamente em águas profundas do Mar do Norte, uma atividade que só se justificaria numa perspectiva de aumentos substanciais do preço final do petróleo em futuro próximo.

Quando esses preços vieram, os fundamentos do “milagre” ruíram. Mesmo porque a economia brasileira sintetizava de forma notável a “civilização do petróleo”. Foi sob a égide do petróleo barato que se expandiram seu parque produtivo, seus transportes, seu consumo de energia. Enquanto em países de industrialização mais antiga sobreviviam sistemas baseados no trem, no carvão de pedra, na eletricidade, no Brasil, às vésperas da crise, 70 por cento do transporte de mercadorias e 96 por cento do de passageiros se faziam por veículos movidos a derivados de petróleo. Durante os vinte anos que precederam a “crise do petróleo”, o Brasil dedicou-se meticulosamente a arrancar todos os trilhos dos bondes e boa parte de sua já pequena malha ferroviária. As indústrias que usavam a lenha foram induzidas a instalar queimadores alimentados com derivados de petróleo. O mesmo se deu com todo o enorme parque industrial novo, instalado a partir de 1950. Foram abertas as grandes rodovias cortando o país de Norte a Sul e penetrando no interior. (...)

Os gastos com petróleo introduziram subitamente um desequilíbrio irreversível no balanço de pagamentos do Brasil. A tal ponto que o Brasil e apenas dois ou três outros países passaram a ser conhecidos nos centros internacionais

⁸¹ Elio GASPARI. *A ditadura derrotada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p.26.

⁸² Roberto Campos em entrevista a Ronaldo Costa COUTO. *Memória do regime militar. Brasil: 1964-1985*. Op.cit., p.39.

⁸³ Bernardo KUCINSKI. *Contrato de risco e dependência*. São Paulo: Brasiliense, 1967.

do capital financeiro por uma nova sigla – NDOIC: *Non Develop Oil Importing Countries*" (Países Não Desenvolvidos Importadores de Petróleo).⁸⁴

A crise acaba com o "milagre brasileiro": a inflação não consegue ser controlada; as reservas cambiais destinam-se ao pagamento de juros da dívida externa e das importações; os investimentos voltam-se para o setor financeiro e, em proporção inversa, há acentuado declínio das exportações. Com o significativo impacto da grave recessão de 1981-1984 (que alguns insistem, sem eufemismos, chamar de depressão), o modelo econômico, que transformou o Brasil de país agrícola em sociedade industrial e urbana, deixou de funcionar. Segundo Edmar Lisboa Bacha e Herbert S. Klein:

A partir de 1967 e até 1973, um conjunto pouco comum de condições do mercado mundial ajudou a alimentar um novo ciclo de crescimento na história brasileira, o qual se destaca pela ausência das costumeiras restrições cambiais. O aumento dos preços internacionais de produtos primários e a súbita disponibilidade de crédito internacional barato através da expansão do mercado de eurodólares criaram uma situação na qual o país pôde manter taxas de crescimento da ordem de 11% ao ano durante seis anos consecutivos. (...)

(...) Em outubro de 1973, ocorreram os primeiros aumentos do preço do petróleo decretados pela OPEP, a crise geral dos mercados internacionais de *commodities* e a aceleração da inflação. O crescimento econômico do país caiu de 11% para 7% ao ano, e assim mesmo graças a pesados empréstimos externos e crescentes déficits públicos. (...)

O choque final veio com o fim do crédito barato obtido no exterior, sob o impacto conjunto da segunda crise do petróleo de 1979-1980, o aumento das taxas de juros sobre o dólar provocado por Volker em 1979 e a moratória mexicana de agosto de 1982. Todos estes fatores levaram a períodos consecutivos de recessão mundial em 1980 e 1982 e à reimposição das tradicionais restrições externas sobre a economia brasileira.⁸⁵

Importante lembrar que, em relação à crise econômica, a Guerra do Golfo, de 1991, contra o Iraque, correspondeu a uma espécie de compensação tardia pelos desesperos provocados à classe média e ao governo Reagan pela crise petrolífera iniciada em fins da década de 1970. Afinal, foram tempos de pavor, aqueles de 1973 a 1979: "(...) quando a maior potência da Terra não pôde achar resposta para um consórcio de fracos Estados do Terceiro Mundo que ameaçava estrangular seus abastecimentos de petróleo." (HOBBSAWM, 1995: 245) Diversos países, em 1979-1980, quase foram à bancarrota por não terem condições de pagar o preço do petróleo taxado pela Organização dos Países Exportadores de Petróleo (OPEP).

A ditadura militar brasileira, de certa forma até 1979, consegue manter bons resultados econômicos. De acordo com Elio Gaspari (2003: 13): "A ditadura militar estava economicamente robusta. Num regime de pleno emprego, a economia crescia, na média, a taxas de quase 7% ao ano." Em 1974, o crescimento do PIB brasileiro foi de 8,15% enquanto boa parte das grandes economias do mundo sofria pela alta dos preços do petróleo. "Embora tendo sofrido o impacto de um aumento de 116% no preço dos combustíveis, a economia safou-se com uma taxa de inflação de 35%, um terço acima do índice real do ano anterior." (GASPARI, 2003: 22) A relativa tranquilidade em relação à crise do petróleo deve-se à descoberta do campo de Garoupa, um grande lençol petrolífero, a 3.130 metros de profundidade, na plataforma continental do Rio de Janeiro, conhecido como bacia de Campos.

⁸⁴ Bernardo KUCINSKI. Economia em crise. In: *Abertura, a história de uma crise*. São Paulo: Ed. Brasil Debates, 1982, p. 25-6.

⁸⁵ Edmar Lisboa BACHA e Herbert S. KLEIN (Org.). Introdução. In: *A transição incompleta: Brasil desde 1945*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986, p.17-8. Acerca desses índices, Cf. também Elio GASPARI. *A ditadura derrotada*. Op.cit., sobretudo A grande encrência, p.257-75.

Foi uma década de apologia desenfreada ao individualismo, em que as linguagens artísticas e o comportamento escravizaram-se, de modo geral, às ondas que se impunham pela cultura assumida e invasivamente mercadológica. O diretor Roberto Lage, em 17 de janeiro de 2008, em entrevista a mim concedida, aponta o que lhe parecia uma diferença metafórico-aproximativa, absolutamente significativa, entre as décadas de 1970 e de 1980:

Na década de 1970, nós nos agrupávamos para nos auxiliar, para fazermos coisas, para pensarmos. Então, indo para o lado vagabundo disso, os anos 1970 são os anos da maconha, que é uma droga que todo mundo fuma junto. O gostoso da maconha é o baseado rodar: é uma droga solidária, que propicia um encontro das liberdades todas... Nos anos 1980, quando perdemos essas referências, ficamos desacreditados ou órfãos... Surgiam coisas: “Como eu penso agora? Em que eu acredito?”, porque não é que se deixou de acreditar, a dúvida está em como se reorganizar nessa busca. Maconheiro começa a aparecer como algo pejorativo. A droga que ocupa o espaço é a cocaína que se dissemina completamente na sociedade, na classe média. É a droga do individualismo, que não se reparte, da egolatria, que torna “brilhante”, que “apresenta a solução”... Você vira o genial e começa a se fortalecer... Não tem comportamento solidário, mas competitivo, individualista. Começa a surgir, nos anos 1980, o querer se dar bem e foda-se o resto. (...) Nesse período, havia subsídio espontâneo concedido pela *Folha de S. Paulo* e pelo *Estado de S. Paulo* para o anúncio pago em jornal. Tínhamos uma tabela diferenciada no jornal. Logo os jornais acabaram com isso, transformando-nos em produto, em mercadoria. A classe teatral fica indignada com isso, faz uma reunião lá na Apetesp [Associação Paulista dos Produtores Teatrais do Estado de São Paulo] e se decide que a maneira de que dispúnhamos de responder àquilo era ninguém mais colocar anúncio. Porque algumas companhias podiam, mas os grupos dificilmente. Então, no sentido de isso não virar uma competição entre a gente, ninguém mais colocaria anúncio no jornal. Ao mesmo tempo se decidiu que iríamos brigar na imprensa por um roteiro bom de teatro que trouxesse a cartela inteira de espetáculos ali. Fechamos isso em um coletivo. Dois dias depois, e não vou citar nomes, ao abrir o jornal, uma produção tinha feito o anúncio. Ao ser cobrado, o associado da Apetesp disse: “Eu quero que se foda, o cara me deu o dinheiro para colocar o anúncio.” Essa mentalidade começa lá. (...) Os espetáculos passam a ser montados a partir dos textos com boa carpintaria teatral, com o depuramento da visualidade, com o olho no mercado e não com preocupação artística. É claro que isso não pode ser generalizado, mas o número de produçõeszinhas caça-níqueis se amplia. Isso tudo, pra mim, decorre desse individualismo, que se fortalece nos anos 1980.

Durante a década de 1980, mas não diferentemente de outras fatias de tempo, há inúmeras guerras e conflitos localizados, especialmente na América Central e no Oriente Médio. Desde a década de 1970, em El Salvador, por intermédio da Frente Farabundo Martí de Libertação Nacional, e na Nicarágua, por intermédio da Frente Sandinista de Libertação Nacional, depois de processos de deposição de ditadores em uma América Latina que – segundo Caetano Veloso em letra da música *Língua* – “(...) sempre precisará de ridículos tiranos”, lutava-se pela implantação e construção de um mundo justo que o socialismo poderia proporcionar. Dessa forma, para evitar que “ideologias exóticas” ganhassem outros territórios, o governo Reagan invade, em 1983, Granada, uma pequena ilha caribenha; promove, em 1986, contundente ataque aéreo e naval à Líbia; em 1989, ao Panamá. Na África do Sul, a luta contra o *apartheid* continuava, sem tréguas. Na Polônia, principalmente pelo aporte e força mobilizatória do Sindicato Solidariedade (*Solidarnosc*), Lech Walesa é eleito presidente do país.

Há incontáveis análises acerca do período em epígrafe, nelas aparecem e são defendidas teses dos mais diferenciados matizes, cujos dados nem sempre são concordantes. Há, entretanto, mas também não de modo absoluto, por conta de inúmeras vezes serem escamoteados os legítimos motivos, uma permanente referência a ter sido uma década de significativa crise econômica. Naturalmente, a crise é mundial

principalmente pelo fato de atingir os países hegemônios. Por conta deste fato, não é tão incomum deparar-se até mesmo com reflexões de antigos ministros de economia do período, em cujos prognósticos conclusivos podem-se encontrar afirmações mais exageradas, talvez pelo fato de tentar justificar seu próprio insucesso à frente da pasta da economia:

(...) o Brasil e a América Latina enfrentaram na década de 80 a pior crise econômica de suas histórias. Sua causa fundamental não foi uma crônica insuficiência de demanda, mas uma crise do Estado – um Estado que havia desempenhado um papel de liderança na promoção do crescimento econômico. A crise do Estado é definida por uma crise fiscal e por uma crise do modo de intervenção: a estratégia de substituição de importações. Com a crise, o Estado foi imobilizado. Ao invés de ser um instrumento para o desenvolvimento econômico, tornou-se um obstáculo.

A conseqüente estagnação econômica, definida pelo crescimento negativo da renda *per capita*, significou que o processo de modernização foi posto de lado. Apenas em um aspecto a modernidade avançou: a democratização. Entretanto, os outros dois elementos de uma sociedade moderna – o crescimento econômico e a distribuição eqüitativa da renda – estavam ausentes. E as novas democracias sofrem de um mal essencial: a falta de legitimidade de seus governos.⁸⁶

Ao avançar a década, sob a soberania e imperialização resultante do puro mercado, a apologia ao individualismo com o menosprezo do coletivo, do agrupamento organizado, da sindicalização, ganha peso e se alicerça nas práticas mais cotidianas. Tomando algumas observações de Habsbawm (1995: 336), é relevante ter presente que:

(...) o capitalismo tomou como certa a atmosfera em que operava, e que herdara do passado. Só descobriu como ela fora essencial quando o ar começou a rarear. Em outras palavras, o capitalismo venceu porque não era apenas capitalista. Maximização e acumulação de lucros eram condições necessárias para seu sucesso, mas não suficientes. Foi a revolução cultural do último terço do século que começou a erodir as herdadas vantagens históricas do capitalismo e a demonstrar as dificuldades de operar sem elas. A ironia histórica do neoliberalismo que se tornou moda nas décadas de 1970 e 1980, e que olhava de cima as ruínas dos regimes comunistas, foi que triunfou no momento mesmo em que deixava de ser tão plausível quanto parecera outrora. O mercado dizia triunfar quando não mais se podia ocultar sua nudez e inadequação.

Estas últimas questões de Hobsbawm apontam também para mais uma dificuldade na manutenção dos grupos de teatro, não só da cidade de São Paulo. Conciliar dificuldades econômicas para a manutenção de um trabalho como o teatral, que demanda muito tempo de ensaio e relacionamento coletivos, a uma ideologia que apregoa o individualismo se caracteriza na maior das dificuldades para manter um grupo equilibrado e coeso, sem perder de vista seus objetivos iniciais. Afinal, os apelos ao indivíduo, ao corolário pressuposto pelo livre arbítrio, à luta insana para subir e vencer na vida, dentre outros tantos, são veiculados sem tréguas e por todos os lados. Por um lado, como em qualquer outro período da história recente, na década de 1980, inúmeros grupos de teatro formaram-se e desfizeram-se, amparados em crença ajustada à apologia e necessidade do sucesso trazida pelo mercado. A frase-idéia-comportamento mais indicada para quem vislumbrava o sucesso neste período foi: “Estar no lugar certo, na hora certa, com a pessoa certa.” Por outro, muitos foram os coletivos desacreditados na ideologia do mercado a contrapor-se à chamada ideologia do produto. É preciso acrescentar a isso, ainda, ter havido uma readequação dos procedimentos de criação e da busca de novos assuntos, em que autocensura e paradigmas de mercado e de tendências da moda foram revistos, resultando novos coletivos.

⁸⁶ Luiz Carlos Bresser PEREIRA. Modernização incompleta e pactos políticos no Brasil. In: Lourdes SOLA e Leda M. PAULANI (Org.). *Lições da década de 80*. São Paulo: Edusp; Genebra: UNRISD, 1995, p.129-30.

Na década de 1980, paradoxalmente, ficou claro não ser possível, salvo raríssimas exceções (apologistas da carreira individual), aos indivíduos-artistas viverem sozinhos. Para apresentar trabalhos, em qualquer área do processo de criação, era preciso fazer parte de um coletivo, tendo em vista o mercado predador, excludente e autofágico que começava a “comer pelas beiradas”. Pela necessidade e concretude da experiência social e coletiva ser absolutamente intrínseca à prática teatral, atendo-se a uma afirmação de Ernst Fischer, é preciso considerar que:

(...) o trabalho para um artista é um processo altamente consciente e racional, um processo ao fim do qual resulta a obra de arte como realidade dominada, e não – de modo algum – como estado de inspiração embriagante.

Para conseguir ser um artista, é necessário dominar, controlar e transformar a experiência em memória, a memória em expressão, a matéria em forma. A emoção para um artista não é tudo; ele precisa também saber tratá-la, transmiti-la, precisa conhecer as regras, técnicas, recursos, formas e convenções com que a natureza – esta provocadora – pode ser dominada e sujeitada à concentração da arte. A paixão que *consume* o diletante *serve* ao verdadeiro artista; o artista não é possuído pela besta-fera, mas doma-a.

A tensão e a contradição dialética são inerentes à arte; a arte não só precisa derivar de uma intensa experiência da realidade como precisa ser *construída*, precisa tomar forma através da objetividade.⁸⁷

A capacidade de criar, inerente ao homem, na condição de potência e de possibilidade concreta, transforma-se em necessidade existencial. No caso da prática teatral, essa potência e possibilidade de criação e de trabalho transformativo concreto precisa se dar em processos permanentemente partilhados e coletivos. De acordo com Fayga Ostrower, cujas teses são próximas às de Fischer, o homem é um ser criador não porque goste, mas porque precisa. Assim, o formar decorre de amplo espectro compreendido pela capacidade de percepção, cujo nexos articula o sentir e o entender. Por esta senda, no indivíduo, afirma a autora: “(...) confrontam-se, por assim dizer, dois pólos de uma mesma relação: a sua criatividade que representa as potencialidades de um ser único, e sua criação que será a realização dessas potencialidades já dentro do quadro de determinada cultura.”⁸⁸

Na perspectiva apontada por Fayga Ostrower, o ato da criação – que compreende intuição, percepção e pressupõe o estabelecimento de nexos intrínsecos entre o sentir e o entender – corresponde a um formar e a dar forma a alguma coisa, na medida em que, de acordo com as teses defendidas pela autora: nada existe que não seja forma. A forma é a expressão materializada por intermédio de uma unidade dialética, entre aquele que cria e o criado. “Na mesma ordem de pensamento, entendemos o fazer e o configurar do homem como atuações de caráter simbólico. Toda forma é forma de comunicação ao mesmo tempo que forma de realização.” (OSTROWER, 1984: 5) Nessa perspectiva, mesmo admitindo as teses cereteunianas da reutilização, o indivíduo reificado, infenso à dialética, não forma e tende a reproduzir conformadamente os valores, os modelos, os comportamentos.

Esse estado de renúncia de potencialidade crítica, é bom insistir, não se redimensiona necessariamente no coletivo. Às vezes, reforça-se no coletivo. Na década de 1980 houve a concretização e formação de grandes exércitos de conglomerados de indivíduos, mas houve também, como sempre, luta e resistência.

Clifford Geertz, com relação ao intrincado e complexo conceito pressuposto pelo fazer cultural, afirma que cultura é: “(...) um padrão, historicamente transmitido, de significados incorporados em símbolos, um sistema de concepções herdadas, expressas em formas simbólicas, por meio das quais os homens se

⁸⁷ Ernst FISCHER. A função da arte. In: *A necessidade da arte*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1980, p.14.

⁸⁸ Fayga OSTROWER. Introdução. In: *Criatividade e processos de criação*. Petrópolis: Vozes, 1984, p.5.

comunicam, perpetuam e desenvolvem seu conhecimento e suas atitudes acerca da vida.”⁸⁹ Mais que isso, segundo o autor, a cultura de um povo: “(...) é um conjunto de textos que o antropólogo tenta ler por sobre os ombros daqueles a quem eles pertencem (...). Fazer a etnografia é como tentar ler um manuscrito estranho, desbotado, cheio de elipses, incoerências, emendas suspeitas e comentários tendenciosos, escritos não com os sinais convencionais do som, mas com exemplos transitórios de comportamento modelado.”⁹⁰

Nessa perspectiva, refletindo acerca da prática pressuposta pela linguagem teatral, monta-se um grupo para, em conjunto, dar/criar/materializar/formar um espetáculo, cujo fenômeno pressupõe a relação dessa forma que necessariamente precisa se (re)materializar a cada dia a partir do contato com o público, transformando-se objetivamente em forma de comunicação. No período compreendido pelo regime militar brasileiro, tanto o modo de criação, que prefigurava uma forma social possível, como a obra final – na condição de um espetáculo, fruto de um ser possível apresentar determinado ponto de chegada – resultavam na forma de um conseguir/conquistar ser mostrado ao público. A obra final dependia da vitória, por intermédio de diversos estratagemas camuflantes para sua apresentação: buscar sinônimos para palavras contundentes; suavizar a interpretação durante a apresentação da obra para a censura ou autoridades conhecidas na platéia, fazer-se taticamente de tolo e alienado em conversas sobre teatro e com pessoas desconhecidas.

No Brasil, durante a ditadura militar, tanto o escudo criado como as práticas persecutórias desenvolvidas pelas Forças Armadas contra as alardeadas e genéricas “ameaças comunistas” havia desestabilizado várias experiências anteriores, vencido e eliminado os designados subversivos. Assim, o regime, de acordo com a ótica de seus mandantes, havia alcançado surpreendente e esperado nível de conquista, na medida em que conseguira vencer seus opositores e transformar inúmeros trabalhadores de força produtiva e sujeitos da atividade econômica em objetos de consumo. O regime, de certa forma, conseguiu montar – especialmente no momento de maior perseguição e paroxismo de terror (governo do general Emílio Garrastazu Médici e final da década de 1970, quando começam a eclodir as greves de trabalhadores⁹¹) – um “exército de reserva” pronto a assumir seus postos de trabalho sem outras implicações ou comprometimentos políticos. A idéia de “milagre econômico”⁹² – que prejudicava os trabalhadores, mas alegrava o Fundo Monetário Internacional (FMI), ao Banco Mundial e a diversas multinacionais cujos prejuízos acumulados no mundo foram superados com os lucros obtidos em filiais brasileiras – aliada à eficácia dos métodos entre o entusiasmo cooptante e a repressão aos contestadores, em grande medida, pasteurizaram, reificaram e – principalmente na superficialidade (aparência) da vida social –, ajudaram a impor uma grande massa de indivíduos esquadrihados e de acordo com os interesses do liberalismo. Na prática teatral isso não foi diferente. Desigualdade e pobreza (também no âmbito da cultura, por intermédio da censura e de outros estratagemas coercitivos) alimentaram, por longo período, as práticas artísticas.

⁸⁹ Clifford Geertz. *A interpretação da cultura*. Apud: Peter BURKE. *O que é história cultural?* Op.cit., p.52.

⁹⁰ Clifford Geertz. *A interpretação da cultura*. Apud: José Guilherme Cantor MAGNANI. Introdução. In: *Festa no pedaço: cultura popular e lazer na cidade*. 3ª ed. São Paulo: Hucitec; UNESP, 2003, p.19.

⁹¹ Acerca das principais greves, dos números de empresas e de trabalhadores parados, das principais lideranças sindicais, a partir principalmente de 1978, cf. Vito GIANNOTTI. A retomada dos movimentos e a explosão das greves, em 1978. In: *História das lutas dos trabalhadores no Brasil*. Op. cit., p.220-3. Na década de 1980, ainda segundo o mesmo autor, ocorreu historicamente o maior número de greves na história do País.

⁹² De modo esquemático, milagre econômico é a denominação dada ao período de excepcional crescimento econômico ocorrido durante a ditadura militar (entre 1969 e 1973), e durante o governo do general Médici. Considerado como fase áurea do desenvolvimento brasileiro, e de propaganda ufanista do então nomeado Brasil potência, houve no período um aumento da concentração de renda e da pobreza. Após um período inicial recessivo, de ajuste, de março de 1964 até fins de 1967 – com a reorganização do sistema financeiro, a recuperação da capacidade fiscal do Estado e com mais estabilidade monetária – iniciou-se, em 1968, um período de acentuada expansão econômica no Brasil. De 1968 a 1973, o PIB brasileiro cresceu à taxa média acima de 10% ao ano, a inflação oscilou entre 15% e 20% ao ano, sendo o grande arquiteto e executor das políticas econômicas no Brasil Antônio Delfim Netto.

Com a vitória dos militares, no concernente à eficácia e tentativa de eliminação dos opositores, e de acordo com o “feiticeiro” do período, Golbery do Couto e Silva (também apelidado de “satânico Dr. Go”, como lembra Elio Gaspari, na série *A ditadura: envergonhada*; idem: *escancarada*; idem: *derrotada*; idem: *encurralada*), tornava possível a distensão do regime. Essa possibilidade de liberalização, dentre outros, é apontada pelos historiadores *brazilianistas* Alfred Stepan e Thomas Skidmore, que pesquisaram documentos cujo acesso eles próprios reconhecem ter sido quase impossível aos historiadores brasileiros. Acesso a certa documentação relativa ao período militar, em São Paulo, por exemplo, é recente. A professora Maria Aparecida de Aquino, entre 1998 e 2002, coordenou o projeto de *Mapeamento e Sistematização do Acervo DEOPS/SP* e realiza uma pesquisa sobre os processos da Justiça Militar, entre 1964 e 1979, cujos resultados acerca das ações dos militares na cidade de São Paulo começam a ser veiculados.

A ditadura militar, deflagrada em 31 de março de 1964, apresenta diversos relatos de desilusão de vários de seus primeiros articuladores, em variadas formas documentais. Por tratar-se de um resultado de conluio entre elites políticas e militares, com reduzida participação das classes média e popular, afirma Wanderley Guilherme dos Santos:

(...) a coalizão que destruiu o regime de 45 não poderia ser mais heterogênea: militares que estiveram em campos opostos da crise de 54/55 e de 61 (renúncia de Jânio) olvidaram divergências e se associaram à empreitada golpista; adversários políticos pretéritos e futuros (paradigmaticamente, Carlos Lacerda e Ademar de Barros), moderados como Magalhães Pinto, todos convergiram para um único objetivo de derrubar Jango Goulart, em nome de dois temores, mais ou menos contraditórios: um, o de que pretendia cubanizar o Brasil, associando-se ao Partido Comunista Brasileiro; outro, o de que pretendia golpear a Constituição, reelegendo-se Presidente contra a letra da lei, e instituir algo nunca definido com precisão – uma República Sindicalista.

(...)

Todo o longo período de ditadura militar foi pontilhado por inesperadas adesões (de industriais, comerciantes, banqueiros), muitos dos quais antes apontados como nefastos beneficiários da ordem Jango-varguista, e apoios originados nas áreas mais resistentes a regimes autoritários: a intelectualidade, largamente entendido o termo. De outro lado, o conjunto de desafetos, dos que se julgaram ludibriados, floresceu com abundância. Como se sabe, todas as sucessões, repetindo, todas as sucessões dos militares-presidentes foram precedidas de tensões e quedas-de-braço. (...) E o mesmo se passou na área civil. Baseavam-se as facções eventualmente no comando da ditadura, diversas que fossem nas mesmas forças sociais que, originalmente, lhes provocava ojeriza. A ditadura começou com uns, continuou com outros e terminou com terceiros.⁹³

Em diversos momentos das décadas de 1970 e de 1980, marcadamente pelos escritos de Elio Gaspari, a ditadura militar parecia ter chegado ao fim. Na década de 1980, em contextos e situações as mais diversificadas, e por certa parcela da população, foi recorrente o uso de expressões como: – Vou ligar a TV para ver se a ditadura caiu; idem com relação à leitura de jornal; idem com relação ao rádio; idem ao telefonar para alguém que pudesse ser mais bem informado. O contraditório regime militar, em seus estentores, “liberava” com uma de suas múltiplas garras, mas cerceava, ajustando melhor a presa, com as outras. Bernardo Kucinski afirma que, diferentemente do ocorrido com o fascismo, que mobilizou as massas, o regime militar brasileiro, por preferência reiterada pela exclusão, permanentemente desmobilizou e foi, outras vezes, indiferente à população. Tanto assim que “(..) suas táticas de autodescaracterização, mantendo eleições de

⁹³ Wanderley Guilherme dos SANTOS. 1964, 1930, 1989: uma questão de método. In: *Revista Tempo Brasileiro*. Rio de Janeiro, 158, jul.-set., 2004, p.34-6.

fachada e nunca assumindo a proposta formal de ditadura, mostra que a dissimulação sobe das massas subalternas e torna-se uma cultura também do Estado e das elites dirigentes.” (KUCINSKI, 1998: 20)

Formalmente, o regime ditatorial parecia em determinados momentos quase extinto, principalmente nos períodos eleitorais mas, ao contrário disso, e até 1985, com a eleição indireta do presidente da República, lá estava ele forte na vida social. No concernente à produção cultural foi um permanente ir-e-vir: proibição por parte das autoridades, luta por liberação, retomada da produção e preocupação com relação à integridade da obra e de seus artistas, essa situação ocorreu no teatro, na literatura, em música, televisão e cinema. A confusão mental era tão grande, e, mesmo sendo complicado, aqui vale um exemplo pessoal para se ter uma idéia da “geléia real” que acometia tantos de nós. A primeira vez que ouvi a palavra merda, em um programa da televisão brasileira, sem conseguir lembrar-me de que programa se tratava, fiquei atordoado. Não sabia se tinha ouvido direito. Não sabia se se tratava de um programa apresentado ao vivo.⁹⁴ Passei por segundos de transtorno. Fiquei [quase] ofendido com aquele “palavrão” dito sem que eu tivesse sido consultado... Na vida social, esta e tantas outras palavras do “mesmo calão” eram ditas e ouvidas, mas não na televisão. Depois do transtorno, a vergonha por aquela atitude moral e de censura. Não se sai ileso desse estado demovente e amedrontador. Entretanto, a despeito de tudo o que nos foi imposto, ao contar os mortos e feridos: vencemos. Em entrevista já mencionada de Mariângela Alves de Lima, ao comentar sobre o texto *Rasga coração* de Oduvaldo Vianna Filho, afirma a crítica:

Toda a história do Brasil, em seus aspectos mais importantes, está lá [alusão a *Rasga coração*], o fato de a censura ter impedido que esta peça fosse apresentada é o emblemático mais significativo de tudo o que a censura representa para um país. Porque não tem nada na peça que seja contra o sistema vigente, a censura se aplicou contra a história, contra a memória como um todo, porque é disso que a peça fala. A peça fala da existência da lembrança, da memória, não tem nada que seja óbvio contra o regime militar daquele momento. Por outro lado, a proibição é significativa nesse sentido, quer dizer, aquela ditadura queria não só acabar com as pessoas como também acabar com o regime e a história. Então, a encenação dessa peça foi importante por isso, pela retomada da memória, da história, da lembrança, sem contar com o fato de que se tratava de um autor muito importante. Mas este momento, para todo mundo, ganhou um imenso significado de abertura, de respiro, além da qualidade da peça. Foi uma vitória! Bem, eu só me dei conta disso muito tempo depois, quando estava me lamentando dos tempos de ditadura e alguém disse: – Pois é, mas nós vencemos! Nós vencemos! Ou seja, o lado de cá (o nosso lado) acabou vencendo. Impossível continuar com aquele regime. Essa peça, na época em que ela foi encenada, significou isso, quer dizer: nós vencemos.

Em boa parte do continente latino-americano vivia-se sob regimes ditatoriais: Argentina, Brasil, Bolívia, Chile, Equador, Paraguai, Peru, Uruguai, sendo que seus paroxismos de terror ocorrem na década de 1970. Na Argentina, o terror estendeu-se mais para frente, com a eclosão do conflito das Ilhas Malvinas, iniciado oficialmente em 01 de maio de 1982. No caso brasileiro, depois de apontar algumas datas perfeitamente exeqüíveis para o término da ditadura militar, Elio Gaspari, que leva em conta um longo processo e avanços, abalos e retrocessos no regime, afirma que o resultado da eleição de 1974 “encurralou a ditadura” e esta:

(...) acabou-se pela conjunção de três fatores. Pela ordem de entrada em cena, primeiro pela decisão dos generais Ernesto Geisel e Golbery do Couto e Silva de desmontá-la. Segundo, pela remobilização da sociedade brasileira, a partir do resultado das eleições de 1974, quando o MDB surrou surpreendentemente a Arena, elegendo 17 dos 22 senadores. Terceiro, pela decisão do governo dos Estados Unidos por dissociar-se dela e de todas as suas

⁹⁴ Aliada ao desenvolvimento pelo qual passa a produção da televisão brasileira, a dinamização da técnica de *videotape* deveu-se, para além das questões técnicas, a uma exigência do Estado com vistas ao controle e censura da programação.

similares. Isso aconteceu com a posse do democrata Jimmy Carter na Casa Branca, em janeiro de 1977. (GASPARI *et al.*, 2000: 14-5)

Ainda com relação às ditaduras deflagradas na América Latina, lembra Alfred Stepan (1986: 26):

(...) Se tomamos a porcentagem de pessoas assassinadas pelo Estado durante e após a tomada do poder, o Chile teve o mais alto índice porcentual. Se considerarmos a porcentagem de pessoas que desapareceram como resultado da ação de forças de segurança interna descentralizadas, antes e após a tomada do poder, a Argentina, durante o período 1975-79, apresenta os mais altos índices. Se avaliamos a porcentagem da população que foi detida, interrogada e intimidada pelas forças de segurança, o Uruguai fica em primeiro lugar pois foi o país que mais se aproximou do clima de um Estado totalitário. Entretanto, se questionamos qual a organização de inteligência atingiu nesses países o mais alto nível de expansão, por via legal, e institucionalização impessoal dentro do aparelho de Estado, não há dúvida de que a resposta é o Brasil.⁹⁵

Segundo Walter Benjamin, em suas teses *Sobre o conceito da história*⁹⁶, o tempo histórico como irreversibilidade dos acontecimentos sociais, que não corresponde ao tempo vivido, é repleto de múltiplos, heterogêneos e contraditórios agoras. Refletir sobre determinada fatia de tempo pressupõe a consciência tanto *a priori* como no que se pode chamar de percurso de andança, de que a cada etapa vencida, inúmeras são as lacunas deixadas em estado de desassossego. O tempo histórico, quando documentado, deixa de ter uma espécie de amplidão lancinante para transformar-se em representação. A apreensão desse "(...) tempo de partido. Tempo de homens partidos."⁹⁷ demanda uma consciência de que os tempos de agora, que começaram a ser preparados e redefinidos na década de 1980, foram construídos e constituídos por muita e contraditória luta, nos mais diversos sentidos, cujos campos de batalha não foram abstratos ou metafóricos. Ao refletir acerca da História e do papel do historiador, afirma Eric Hobsbawm (2006: 17-8):

(...) Eu costumava pensar que a profissão de historiador, ao contrário, digamos, da de físico nuclear, não pudesse, pelo menos, produzir danos. Agora sei que pode. Nossos estudos podem se converter em fábricas de bombas, como os seminários nos quais o IRA aprendeu a transformar fertilizante químico em explosivo. Essa situação nos afeta de dois modos. Temos uma responsabilidade pelos fatos históricos em geral e pela crítica do abuso político-ideológico da história em particular.

Para aqueles que se opunham à violência, ao estado de exceção, assim como para os democratas e os socialistas, tratava-se concretamente de vencer a ditadura e reinserir o País no Estado de Direito, em um tempo – como virou moda e mania falar atualmente – de compatibilizar anorexias e bulimias vislumbradas, anunciadas e auto-construídas em contraposição àquela desde sempre imposta e mundialmente endêmica fome, carregando nos ombros um processo de obesidade mórbida. Tempo de luta e de extrema apatia, preguiça e alienação em consonância com a necessidade e práticas de esportes radicais. Tempo de (re)formações de gangues (e em muitos casos os duplos: *doppelgänger*) para exterminar adversários, concorrentes, inimigos, compatriotas. Tempo de estimulação estonteante às promessas de tudo poder ser consumível compatibilizado à criação permanente de mecanismos (im)possibilitadores de acesso à totalidade dos bens. Tempo labiríntico de propaganda com estofo e legitimidade públicos, mas cuja aquisição, por sua impossibilidade de consumo e inacessibilidade à maioria, é determinada portanto por caráter de ordem privada.

⁹⁵ Com relação também ao fracasso das ditaduras latino-americanas, cf. Isidoro CHERESKY e Jacques CHONCHOL (Org.). *Crise e transformação dos regimes autoritários*. São Paulo: Ícone; Campinas: Editora da UNICAMP, s/d.

⁹⁶ Walter BENJAMIN. *Sobre o conceito da história*. In: *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

⁹⁷ Carlos Drummond de ANDRADE. *Nosso tempo. A rosa do povo*. In: *Carlos Drummond de Andrade – poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Companhia José Aguilar Editora, 1973, p.144-48.

A esse propósito, o sempre arguto e conhecedor de corredores e subterrâneos da política e da cultura, principalmente latino-americanas, Eduardo Galeano, com suas surpreendentes percepções, afirma:

A publicidade manda consumir e a economia o proíbe. As ordens de consumo, obrigatórias para todos, mas impossíveis para a maioria, são convites ao delito. Sobre as contradições de nosso tempo as páginas policiais dos jornais ensinam mais do que as páginas de informação política e econômica.

Este mundo, que oferece o banquete a todos e fecha a porta no nariz de tantos, é ao mesmo tempo igualador e desigual: *igualador* nas idéias e nos costumes que impõe e *desigual* nas oportunidades que proporciona.⁹⁸

Esse fosso entre o anunciado e a impossibilidade do real materializado no desejo da vida social, de certa forma, aproxima-se também ao ocorrido com o Partido do Movimento Democrático Brasileiro (PMDB). De uma frente de oposições, organizada como decorrência do golpe militar de 31 de março, e refeita pela tutela e consentimento do mesmo Estado autoritário, o partido amplia cada vez mais sua atuação. Das expressivas vitórias eleitorais conquistadas a partir de 1978 contra a Aliança Renovadora Nacional (Arena), em que muitos senadores da oposição foram eleitos até 1983, já em sistema pluripartidário, o PMDB continuava sendo uma grande federação, abrigando grupos e tendências políticas distintas. Dentro do partido conviviam moderados, neo-autênticos, esquerda independente (essa realidade existia em outros partidos também). Participavam do PMDB, autênticos (chegou a contar com 40 integrantes) que contestavam a direção conservadora do partido; moderados; pessedistas; esquerda independente – também chamados de “capuchinhos”; integrantes do PCB, do PCdoB, do MR-8 (Movimento Revolucionário 8 de Outubro),⁹⁹ estes últimos, divididos em pequenos agrupamentos.

Assim, mesmo com um ou outro candidato desligando-se do partido, uma redefinição inicia-se a partir de 1987. Nesta data, no mês de setembro, quando Marco Maciel anunciou o fim da Aliança Democrática, que havia selado compromisso entre o PMDB e o PFL, até a promulgação da Constituinte, o chamado grupo histórico do PMDB, formado, entre outros, por Pimenta da Veiga, Mário Covas e Fernando Henrique Cardoso, em janeiro de 1988, exige o rompimento do partido com o governo, sem que isso ocorresse. Segundo apuração feita em fontes documentais, por conta dessa recusa, surge o chamado Bloco Independente, que se constitui em embrião do Partido da Social Democracia Brasileira (PSDB), conhecido posteriormente como “partido dos tucanos”, fundado em junho de 1988.

A década de 1980 correspondeu ao paroxismo de um período de crise política e econômica mundiais, a uma grande fatia de tempo – quase esquecida na história do tempo que se seguiu, à exceção das festas dançantes e nostálgicas; afinal, tempo das discotecas. Marx considerou a questão do tempo quantificado, ou da reificação da duração, tendo em vista que este se encontraria plasmado no presente. Vito Giannotti, ao analisar os processos mobilizatórios do Brasil, e tomando como referência a classe trabalhadora, lembra que durante a década de 1980:

Os trabalhadores do campo, sem qualquer perspectiva de reforma agrária, a curto prazo criam, a partir de 1980, um movimento que dez anos depois será considerado o maior movimento camponês do mundo. Em janeiro de 1984 é realizado o primeiro Encontro Nacional do Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (MST), em Cascavel, no Paraná. Sua bandeira vermelha, aprovada nesta ocasião, e suas músicas passam a ser presença constante em ocupações de terra e em manifestações pela reforma agrária. (GIANNOTTI, 2007: 234)

⁹⁸ Eduardo GALEANO. Curso básico de injustiça. In: *De pernas para o ar: a escola do mundo ao avesso*. 9ª ed. Porto Alegre: L&PM, 2007, p.25.

⁹⁹ Acerca desta sigla e de diversas outras, como DOI-CODI, ORM-Polop, JUC, AP-ML, MNR, VPR. Cf. Maria Aparecida de AQUINO. 1964-2004: Um olhar reflexivo. In: *Revista Tempo Brasileiro*. Rio de Janeiro, nº 158, jul.-set., 2004, p.55.

Tratou-se de uma década de grandes andanças, de mudanças de trajetórias, de (re)ocupação de espaços públicos e de recuperação da pólis e da cidadania. Tempo de todo tipo de inflação, sobretudo de discursos carregados de expressões derrotistas e de apologia à esperança.¹⁰⁰ Investigar, portanto, alguns desses arcabouços de sustentação derrotista caracteriza-se em um dos objetos desta reflexão. Nesse particular, e tomando Renato Ortiz (2005: 67):

A análise do discurso permite compreender como determinados grupos agenciam suas idéias e procuram apreender o mundo tendo como ponto de referência os conceitos centrais que elaboraram. No entanto é necessário perceber que todo discurso se estrutura a partir de uma posição determinada, as pessoas sempre falam de algum lugar. Essas situações concretas que dão base material à linguagem não são exteriores ao discurso, mas se insinuam em seu interior e passam muitas vezes a estruturá-lo, constituí-lo. As mesmas falas, em situações distintas, possuem significados diferentes.

Evidentemente, várias impressões características do período, misturando um niilismo eivado por uma construída e alardeada esperança, migram também para os discursos e práticas acerca da cultura e de seus processos de criação. Depois de praticamente um ano do governo Sarney e do fracasso econômico do Plano Cruzado, muito de saudosismo planta-se nessas antagônicas, mas não paradoxais impressões, plasmadas pelos mais diversos mecanismos próximos ao “eu era feliz e não sabia”. Trata-se, nesse caso, de desqualificar o próprio governo Sarney e a democracia. Afinal, o Doutor Sigmund Freud, em *O mal estar na civilização*,¹⁰¹ publicado em 1930, já havia anunciado que a civilização (que pressupõe o trânsito com a cultura) exigiria sacrifícios dos indivíduos, principalmente nas esferas do sexo e da agressividade.

Na entrevista a mim concedida por Roberto Lage, emocionado e consciente, desenvolve o seguinte raciocínio:

O que teria havido nos anos 1980 que a sobrevivência teria ficado tão complicada? Esse assunto ainda vem à baila até hoje. O que teria acontecido? Era uma das coisas que a gente mais ouvia. O que eu acho muito significativo nos anos 1980, porque de certa forma, criou-se aí uma orfandade. Quer dizer, muita gente ficou absolutamente desacreditada de um modelo marxista de organização da sociedade, digamos assim, e era contra a sociedade capitalista. Com a queda do Muro de Berlim e a dissolução da União Soviética, houve aí um fenômeno de orfandade. O Gianni Ratto dizia uma coisa, na Odisséia do Teatro Brasileiro do [encontro do Teatro] Ágora, apesar de não ser a frase literalmente, era mais ou menos: “Viveremos nas catacumbas até que nasça um novo poeta.” Então, eu penso, de certa forma concordando com o Gianni, que a perda do poeta criador começou nos anos 1980, a força do grande poeta que fosse norteador, que fosse inspirador de um modelo de relação. Tudo isso, naquele momento, e é o que acho, mesmo sendo uma análise ligeira. Esses acontecimentos criaram um vácuo. Então, existia um grupo, ainda, arraigado em um determinado modelo, que de alguma maneira não tinha mais espaço, e esse grupo fazia uma cobrança acirrada. Eu, honestamente, do ponto de vista político, acredito que o pensamento, em geral, foi bastante perdido. Quer dizer, acreditando ainda na possibilidade de uma sociedade igualitária, num modelo socialista de organização de sociedade, mas não sabendo mais como armar isso. Por que caminho seguir, por que pensador me identificar. Com relação a mim, foi um momento de grande desorganização e perturbação política interna. Eu precisava entender novamente todas as coisas. Estava confuso, mas tenho clareza de que não foi uma perturbação particular minha. Foi de todo um coletivo.

¹⁰⁰ Acerca dos múltiplos escaninhos pressupostos pelo discurso, cf. Michel FOUCAULT. *A ordem do discurso*. São Paulo: Edições Loyola, 1996. Do mesmo autor, *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. 4ª ed. São Paulo: Livraria Martins Fontes, 1987.

¹⁰¹ Sigmund FREUD. *O mal estar na civilização*. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

Apesar de haver um deslocamento na continuidade deste pensamento, mas por ser muito interessante, na seqüência continua o diretor e contumaz lutador do teatro:

Havia uma geração de “caras pintadas” lutando por alguma coisa, mas já formada pela ditadura, com uma formação educacional já esvaziada. Isso teve um reflexo nos caras que saíam para as ruas. Quer dizer, o cara, muitas vezes, saía muito mais pelo freje do que por estar acreditando ou por um modelo ou em um pensamento político norteador de organização social. Não acredito que por trás daquela juventude toda houvesse um norte nesse sentido. Beleza, vamos mudar tudo. Saímos de um modelo e precisamos conquistar outro, mas do ponto de vista de momento histórico e de mobilização, de fortalecimento de sindicatos, das instituições foi fundamental. Quem ainda estava na liderança dos sindicatos que começavam a se reestabelecer tinha um preparo, mas a grande massa não.

Nessa perspectiva, e a partir dos conceitos apresentados, tendo em vista que as fronteiras postas eram substancialmente retóricas e amparadas em uma particularidade, decorrente de certos critérios impostos pelos militantes do Partido Comunista, mas vislumbrando a ter uma amplitude social mais ampla, difícil distinguir, por um processo de imbricamento, valor e desvalor. As fronteiras entre aqueles que estavam em um dos lados da trincheira e que migraram para o outro foi bastante comum. Assim, depois de tanta cobrança e questionamento no campo das estéticas, as patrulhas ideológicas deram lugar, pelo cansaço e pela mudança de posição nas trincheiras de luta, a um processo de despolitização do debate também na área teatral.

Nesse ir-e-vir de liberdade e cerceamento, do sempre retórico “ser não sendo”, do mostrar escondendo, como quando a palmatória teve de ser aposentada, mas que por longo período acabou por ficar exposta na parede da sala de aula, ao alcance da mão, surge, no âmbito da cultura e por intermédio do cartunista e escritor Ziraldo, o jargão da chamada “cultura broa de milho”. No início da gestão Sarney, Ziraldo foi convidado e aceitou ser presidente da Funarte. Entusiasmado com o cargo, Ziraldo, dentre outros feitos:

(...) concebeu um plano de metas mirabolante, que logo ganhou o apelido de “política da broa de milho”. Ele preconizava forte intervenção estatal, para proteger glórias da cultura nacional. Como a culinária mineira e as bandinhas de coreto. Uma de suas idéias era contratar técnicos japoneses para inventar balões de festas juninas que não causassem incêndios, a fim de resguardar essa nobre atividade cultural. Obviamente, nenhuma dessas idéias saiu do papel. E o cartunista se retirou do cargo sob fogo cerrado da imprensa. “Fui um ingênuo ao achar que podia mudar o Brasil”, diz ele. “Descobri que era melhor ficar na minha, dedicando-me a desenhar e escrever.”¹⁰²

Tratava-se de um projeto que buscava retomar o processo cultural interrompido em 1964, buscando recuperar principalmente a questão da identidade cultural para atingir como expressão e instrumento a identidade nacional. Ao estudar as ações culturais desenvolvidas na década, é possível se deparar com as mais desbaratadas e contraditórias propostas. Essa profusão, vale insistir, caracteriza a criação de propostas momentâneas, ligadas a eventos, e que são simplesmente eliminadas dependendo do político de plantão. Não se criam lastros por não haver consulta àqueles a quem as manifestações culturais se destinam. No concernente à identidade cultural, Marilena Chaui (1989: 92) afirma que ela estaria “(...) definida primordialmente na cultura popular, pensada como tradição nacional, regional e típica.”

Houve na década, ainda, tentativas de produzir, à semelhança do ocorrido nos anos de 1960, os festivais de música, mas eles não conseguiram animar a população.¹⁰³ Tratava-se, segundo os especialistas em música (ligados ou não às gravadoras), de uma forma artística superada, mas que ressurgia para aquecer

¹⁰² Revista *Veja* no endereço: http://veja.abril.com.br/100402/p_102.html.

¹⁰³ Por exemplo, os festivais de música – representando um grande negócio - veiculados pela Rede Globo uniram os esforços da empresa de telecomunicação e da Associação Brasileira de Produtores de Disco. Assim, a edição do MPB-80 premiou, em primeiro lugar, *Agonia* de Mongol, apresentada por Oswaldo Montenegro; do MPB-81, ao som de intermitente vaia, *Purpurina* de Jerônimo Jardim, apresentada por Lucinha Lins.

o mercado. Houve, sim, uma explosão musical, não mais da chamada MPB. Apesar de em 1980 terem feito muito sucesso músicas como *Admirável gado novo* (paráfrase de *Admirável mundo novo* de Aldous Huxley), de Zé Ramalho; *Grito de alerta* de Gonzaguinha; *Lá vem o Brasil descendo a ladeira* de Moraes Moreira; *Eu te amo* de Antônio Carlos Jobim e Chico Buarque; *Meu bem querer* de Djavan; *Menino do Rio* de Caetano Veloso; *Vira virou* de Kleiton, e tantos outros, a roqueira Rita Lee, dita rainha do gênero, inaugura carreira de sucesso com *Mania de você*, dela e de Roberto de Carvalho. Surgem inúmeras bandas de rock, preparadas para o *show bis*. Dividindo espaços e públicos com artistas ligados à chamada vanguarda musical – Arrigo Barnabé, Itamar Assunção e bandas Isca de Veneno, Língua de Trapo, Premeditando o Breque –, empresários, detentores e conhecedores de todos os mecanismos do mercado, bancaram várias e novas bandas, que estouraram do dia para a noite.

A juventude embalada, não apenas aos sábados, impedida de ter acesso a obras que contestassem politicamente o cenário de crise mundial – aclimatado e agregado às particularidades da ditadura militar –, passou a cantar e a consumir músicas de bandas de *rock'n roll*, de *punks*, de certa e renomeada MPB. No início da década, a juventude dançou muito. Dançou de vários modos e em vários sentidos: dentro e fora das discotecas. Várias discotecas, muitos embalos. Embalos, parafraseando Manuel Bandeira, para dormir sem cuidado, que alguém do nosso lado velava (ainda fazendo alusão à baioneta) por nós. Dançamos muitos e não apenas aqueles que buscavam as discotecas. Muitas casas de embalos, chamadas ou não de discotecas, foram abertas no início dos anos de 1980. Dessas casas todas, pela importância e por haver uma publicação historiando a inauguração, crise, reinauguração, período de ouro, decadência e fechamento, o Estação Madame Satã é emblemático. Como espaço *underground*, aberto às mais inusitadas ações e consagrado a todo tipo de linguagem e manifestações artísticas e aos prazeres, o espaço, de modo bastante exemplar, representa esse período de embalo. Espaço para transcender, para gritar, para buscar interlocução, para a busca de diferentes formas de expressão, para chocar, para o orgasmo consumado: por intermédio do sexo ou das drogas. Espaço de encontro e de fuga.¹⁰⁴

Várias bandas de *rock* e de *punks* podem ser citadas: Ultraje a Rigor (cujos nomes anteriores foram: Pimenta do Reino, Fim da Picada); Paralamas do Sucesso; Legião Urbana; Barão Vermelho (de onde saiu Cazuza); Gang 90 e As Absurdetes; As Mercenárias (banda formada exclusivamente por mulheres); Agentss (depois Voluntários da Pátria); Anarkólatras; Lixomania; Vírus 27; 25 Segundos Depois; Titãs (formado a partir de várias experiências e pela dissolução de várias bandas de seus integrantes, como: Camarões, Sossega Leão, Trio Mamão e as Mamonetes); Blitz; RPM; Nádegas Devagar (e as Gatinhas Depravadas), de onde saiu Lobão; João Penca e seus Miquinhos Amestrados; Kid Abelha e os Abóboras Selvagens; Engenheiros do Hawai; Kid Vinil; Akira S & As Garotas que Erraram; Plebe Rude; Ira! (nome inspirado no grupo terrorista irlandês: *Irish Republican Army*; em português, Exército Republicano Irlandês); Camisa de Vênus; Replicantes; Capital Inicial; Ratos do Porão, entre tantas outras. Pode-se dizer, de certa forma substituindo a importância que o teatro havia tido nas décadas anteriores, ter sido uma década extremamente musical.¹⁰⁵

Muitas dessas bandas, inicialmente criadas à margem das tendências e do comportamento comercial, acabaram engolidas pelo sistema, transformando-se em meros produtos de consumo, em mercadoria. Para

¹⁰⁴ Marcelo Leite de MORAES. *Op.cit.*, reconstituiu a criação e a existência da casa principalmente por entrevistas, tanto de seus idealizadores como de artistas e frequentadores. Cf. desta publicação, Pela feliz cidade, relendo *cabarets* invisíveis. Nasce a idéia do Madame Satã, p.61-90.

¹⁰⁵ Cf. Guilherme BRYAN. *Quem tem um sonho não dança* – cultura jovem brasileira nos anos 80. Rio de Janeiro: Record, 2004. O autor apresenta excelentes quadros referenciais e informativos acerca da produção musical na década. Acerca das bandas *punks* cf. Marcelo Leite de Moraes. *Madame Satã* – o templo do *underground* dos anos 80. *Op. cit.*

várias bandas *punks*, por exemplo, o conceito de *no future*, do ponto de vista de descrença no mundo burguês e seus ideários arquetípicos, transformou-se em não-registro, não-documento, *no memory*.

Década de (res)surgimentos. Do ponto de vista do mercado editorial, tanto a produção literária (contos, romances, poesia...) como o registro político dos procedimentos de luta do pós-1968, Heloisa Buarque de Hollanda produziu, na década de 1980, uma série de ensaios divulgando e analisando parte dessa produção. Em um desses ensaios, afirma a autora (GASPARI *et al*, 2000: 234):

(...) a literatura em suas várias formas, talvez por ser uma área menos sensível à censura, foi, no campo da produção cultural, provavelmente, o território, por excelência, do testemunho dessa época.

Entretanto, o período pós-78, com a animação sugerida pela queda da censura prévia e pelo projeto de abertura, inaugurou uma safra literária bastante específica e circunstanciada ao momento. (...) Os anos de 1979-1980 foram marcados pelo extremo interesse em torno do relato de próprio punho daqueles personagens que, direta ou indiretamente, participaram dos movimentos de luta armada ou da militância política mais efetiva, e que agora, de volta, procuravam resgatar partes de uma história perdida ou silenciada. Paralelamente, desde a brecha que a imprensa conquistou com a divulgação do caso Herzog, o chamado jornalismo acompanhava essa urgência de reconstituição de nosso passado recente.

Em termos teatrais, a década, na condição de marco emblemático de enfrentamento contra a ditadura, “risca o chão” com a apresentação de uma das mais significativas obras do teatro brasileiro de todos os tempos: *Rasga Coração* de Oduvaldo Vianna Filho¹⁰⁶. Dirigido por José Renato, o texto, que apresenta uma espécie de testemunho-memorialista de três períodos históricos e políticos do Brasil – cujas ações passam-se nas décadas de 1930, período da criação do Estado Novo, na ditadura de Getúlio Vargas; de 1950, em pleno processo de redemocratização do País a partir da deposição de Getúlio Vargas; de 1970, durante a ditadura militar, sendo que a chamada ação presente da peça desenvolve-se, no Rio de Janeiro, em 1972. O diretor José Renato, um dos fundadores do teatro de Arena de São Paulo, recebeu principalmente apoio econômico do Estado do Paraná para sua montagem. Vianninha, que fora durante toda a sua vida um homem-artista de grupo¹⁰⁷ – e não se trata aqui de relativizar o real valor do trabalho de José Renato e do espetáculo – teve seu último texto montado a partir de uma relação empresarial.

Em oposição ao conteúdo da obra *Rasga coração*, mas não ao seu modo de produção, que concebe, de certa forma, a obra como mercadoria cultural¹⁰⁸, necessitando dos esquemas de produção empresariais, surge o chamado teatro besteirol.

Fundamental nesse âmbito compreender a complexidade da palavra-conceito cultura, como substantivo e como adjetivo, suas diversas e, às vezes, antinômicas interpretações e utilização; sua (re)aclimação, dependendo do país ou de momentos históricos específicos (*cf.* também o conceito apresentado por outros autores inseridos na chamada história cultural, para os quais é extremamente importante o estudo da dimensão

¹⁰⁶ Das várias obras analisando o texto, sua importância e representatividade estética, cultural e política, *cf.*, especialmente: Rosângela PATRIOTA. *Vianninha um dramaturgo no coração de seu tempo*. São Paulo: HUCITEC, 1999.

¹⁰⁷ Vianninha inicia sua trajetória como artista do teatro a partir da fundação do Teatro Paulista dos Estudantes (TPE), em 1955, cujo padrinho do Grupo fora Ruggero Jacobbi. Nesse mesmo ano, o TPE é convidado e incorpora-se ao Teatro de Arena. Vianninha permanece no importante espaço até 1961, quando, por discordâncias estético-estratégias e políticas, desliga-se do Arena. Parte para o Rio de Janeiro, com Chico de Assis, Nelson Xavier, Milton Gonçalves e outros, e ajuda a desenvolver a área teatral dos Centros Populares de Cultura da União Nacional dos Estudantes (CPC da UNE).

¹⁰⁸ Sem a pretensão de vencer ou fechar o conceito, pode-se entender a expressão mercadoria cultural referindo-se fundamentalmente à obra produzida dentro dos moldes, mecanismos e interesses do mercado capitalista. Nessa perspectiva, a obra é uma mercadoria cujos interesses centram-se prioritariamente no lucro que dela poderão auferir seus produtores.

simbólica e suas interpretações.)¹⁰⁹ Ao refletir acerca do termo cultura, e após repassar algumas formulações e modos pelos quais o conceito foi apresentado, Marilena Chaui (1989: 13-4), afirma:

(...) Em sentido amplo, Cultura é o campo simbólico e material das atividades humanas, estudadas pela etnografia, etnologia e antropologia, além da filosofia. Em sentido restrito, isto é, articulada à divisão social do trabalho, tende a identificar-se com a posse de conhecimentos, habilidades e gostos específicos, com privilégios de classe, e leva à distinção entre cultos e incultos de onde partirá a diferença entre cultura letrada-erudita e cultura popular.

De qualquer modo, dentre várias outras definições de cultura, somando-se a apresentada acima por Marilena Chaui, com Terry Eagleton e Raymond Williams pode-se “cercar” o conceito e entender que:

Se a palavra “cultura” guarda em si os resquícios de uma transição histórica de grande importância, ela também codifica várias questões filosóficas fundamentais. Neste único termo, entram indistintamente em foco questões de liberdade e determinismo, o fazer e o sofrer, mudança e identidade, o dado e o criado. Se cultura significa cultivar, um cuidar, que é ativo, daquilo que cresce naturalmente, o termo sugere uma dialética entre o artificial e o natural, entre o que fazemos ao mundo e o que o mundo nos faz. É uma noção “realista”, no sentido epistemológico, já que implica a existência de uma natureza ou matéria-prima além de nós; mas tem também uma dimensão “construtivista”, já que essa matéria-prima precisa ser elaborada numa forma humanamente significativa. Assim, trata-se menos de uma questão de desconstruir a oposição entre cultura e natureza do que reconhecer que o termo “cultura” já é uma tal desconstrução. (...)

Se a natureza é sempre de alguma forma cultural, então as culturas são construídas com base no incessante tráfego com a natureza que chamamos de trabalho. (EAGLETON, 2005: 11; 13)

De modo próximo ao apresentado por Terry Eagleton, Raymond Williams (2007: 117-23) afirma:

Culture é uma das duas ou três palavras mais complicadas da língua inglesa. (...)

Em todos os primeiros usos, **cultura** era um substantivo que se referia a um processo: o cuidado *com* algo (...) [mudanças cruciais] uma extensão dos processos específicos ao processo geral, que a palavra poderia carregar de modo abstrato. Naturalmente, é a partir deste último desenvolvimento que o substantivo independente **cultura** iniciou sua complicada história moderna, mas o processo de mudança é tão intrincado, e os sentidos latentes às vezes se aproximam tanto, que não é possível afirmar uma data definitiva. (...)

[Mas quando vamos além da referência física, temos de reconhecer] três categorias amplas e ativas de uso (...): (i) o substantivo independente e abstrato que descreve um processo de desenvolvimento intelectual, espiritual e estético, a partir do século XVIII; (ii) o substantivo independente, quer seja de um povo, um período, um grupo ou da humanidade em geral (...); (iii) o substantivo independente e abstrato que descreve as obras e as práticas da atividade intelectual e, particularmente, artística. Com frequência, esse parece ser hoje o sentido mais difundido: **cultura** é música, literatura, pintura, escultura, teatro e cinema. Um **Ministério da Cultura** refere-se a essas atividades específicas, algumas vezes com o acréscimo da filosofia, do saber acadêmico, da história. (...)

(...) na arqueologia e na *antropologia cultural*, a referência a **cultura** ou a **uma cultura** aponte primordialmente a produção *material*, enquanto na história e nos *estudos culturais* a referência indique fundamentalmente os sistemas de *significação* ou *simbólico*.

O conceito de cultura portanto – partindo de sua etimologia para ser adaptado a outras distinções, por suas conotações e usos –, é ambíguo e múltiplo, compreende classificações e práticas individuais e grupais,

¹⁰⁹ Robert DARNTON. *O grande massacre dos gatos, e outros episódios da história cultural francesa*. 5ª ed. Rio de Janeiro: Graal, 1986. Michel de CERTEAU. *A invenção do cotidiano: 1. as artes do fazer*. Op.cit. Lynn HUNT. Apresentação: história, cultura e texto. In: *A nova história cultural*. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001. Norbert ELIAS. *O processo civilizador: história dos costumes*. (vol. I), 2ª ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994. Peter BURKE. *O que é história cultural*. Op. cit., apresenta vários autores e obras significativas, inseridas nessa linha epistemológico-investigativa.

passando pelas institucionalizadas ou não; modos de agrupamento e de exclusão; incentivo à produção de modelos paradigmáticos e consagratórios. Segundo Alberto Caeiro, em *O guardador de rebanhos*, cansado de estar sempre a mentir, o menino Jesus teria ido à caixa de milagres e roubado três deles: “Com o terceiro criou um Cristo eternamente na cruz/ E deixou-o pregado na cruz que há no céu/ E serve de modelo às outras.”¹¹⁰; ou, em oposição, àqueles modelos ditos e classificados como simplórios e espontaneístas compreendem diversas possibilidades de abarcar o conceito-prática, de acordo com múltiplos interesses em questão. Por sua carga muito mais abrangente do que meramente semântico-conceitual, tendo em vista os diferenciados modos práticos, é correta a afirmação segundo a qual não há uma cultura, mas culturas em processo de convivências. Em processos dialéticos de harmoniosa diversidade. Michel de Certeau, no livro *A cultura no plural*, defende a tese, que serve de título à obra, afirmando existir culturas no plural. Eagleton (2005) afirma existirem: “alta e baixa cultura” ou Cultura e cultura, cujas naturezas e práticas, nessa classificação, são rigorosamente ideológicas e segregatórias. Em teatro, a distinção, de modo mais explícito, entre popular e erudito, surge partir da oposição, no século XVI, entre *commedia dell'arte* (basicamente tida como improvisada: *all improvviso*, sem texto escrito) e *commedia sostenuta* (sustentada, isto é, escrita). Então o conceito de cultura pode ser apreendido e acompanhado pelo adjetivo: popular, folclórica, hegemônica, de massa, entre tantas outras possibilidades e esquadrinhamentos. Nessa ampla gama classificatória, tomando novamente Marilena Chaui:

A questão que se coloca não é mais a de perguntar pela cultura dominante e pela cultura popular. Sabemos que, a partir das análises de ideologia, o lugar da cultura dominante tornou-se muito claro. É o lugar a partir do qual o exercício da dominação política, da exploração econômica e da exclusão social se realiza; e a cultura popular também se torna mais nítida a partir desse lugar, isto é, ela é aquilo que é possível ser elaborado pelas classes populares e, em particular, pela classe trabalhadora segundo o que se faz no pólo da dominação.¹¹¹

Múltiplas e ideológicas são as distinções entre o popular e o erudito. Difícil vencer e apresentar as diferenças; entretanto, torna-se pertinente indagar acerca dos modos de produção, de reprodução, de circulação e de consumo do objeto artístico; de outra forma, faz-se fundamental considerar o lugar dessa obra: se objeto mercadológico ou objeto artístico. Este último questionamento precisa considerar as circunstâncias específicas a partir das quais a obra, da produção ao consumo, chega ao seu destino final (ao ato de fruição), não se fechando nisso, mas permitindo refazer o caminho de volta. Dentre outras observações, Agnes Heller (1992: 1-2) lembra que:

(...) Não se deve jamais entender a “circunstância” como totalidade de objetos mortos, nem mesmo de meios de produção; a “circunstância” é a unidade de forças produtivas, estrutura social e formas de pensamento, ou seja, um complexo que contém inúmeras posições teleológicas, a resultante objetiva de tais posições teleológicas. E, ao contrário, quando os homens se colocam fins, o campo de determinação causal não é apenas o âmbito e a orientação de suas colocações, pois os seus atos teleológicos e todas as demais objetivações desencadeiam igualmente novas séries causais.

A partir da interessante expressão “cultura no plural”, cabe apresentar aqui a apreensão de Michel de Certeau (2005: 19), segundo a qual: “(...) a cultura pode ser comparada com essa arte, condicionada pelos lugares, regras e dados; ela é uma proliferação de invenções em espaços circunscritos.” Assim, agora a partir de Mikhail Bakhtin, de modo semelhante ao ocorrido no carnaval (que o autor não reduz apenas a uma expressão de subversão popular) a cultura se caracteriza como a expressão constituída e construída a partir da

¹¹⁰ Alberto CAEIRO. O guardador de rebanhos (1911-12). In: *Fernando Pessoa – obra poética*. Rio de Janeiro: Companhia José Aguilar Editora, 1969, p.209.

¹¹¹ Marilena CHAUI. Culturar ou cultivar. In: *Teoria e debate*, 8. São Paulo, out./nov./dez., 1989. Apud Mário Fernando BOLOGNESI. *Op.cit.*, p.76.

junção de vozes diferentes (que o autor-pesquisador nomeia de poliglossia ou heteroglossia): jocosas, histriônicas, masculinas, femininas, agressivas, transgressoras, baixas e altas. Vozes, que como se sabe, presentificam-se em tempo e espaço determinados. Encontra-se presente na acepção de Bakhtin certa forma de cidadania cultural, cujo conceito pressupõe o direito e a participação de qualquer indivíduo em atividades dessa natureza desenvolvidas e apresentadas na vida social.

Desse modo, tendo em vista a liberalização do regime político brasileiro, na década de 1980, do ponto de vista de política de Estado para a área da cultura, ao analisar algumas das ações desenvolvidas nos âmbitos federal, estadual e municipal (excetuando-se, com algumas ressalvas, a proposta do Partido dos Trabalhadores na gestão da professora Marilena Chauí),¹¹² não se pode afirmar, a não ser em tese, que tenha havido democratização da cultura. De outra forma, a despeito da liberalização política, no concernente à área cultural, especialmente com relação aos processos de consulta e da real participação de segmentos sociais ou de cidadãos, nas decisões de política cultural, difícil falar em mudança qualitativa de condução na área cultural. Mesmo em administrações petistas – partido cujos discursos proclamavam aversão aos conchavos e às permeabilidades de qualquer natureza – tanto por coerência política como pelo desconhecimento da realidade cultural dos municípios que o partido passa a administrar, são adotados como primeira estratégia os Conselhos ou as Comissões de Cultura, formados por número restrito e escolhido de participantes para discutir as questões culturais.¹¹³ Posteriormente, já na década de 1990, o Partido dos Trabalhadores coloca em prática o projeto denominado “orçamento participativo”, com as discussões estendidas ao maior número de indivíduos, em que as equipes de trabalho deslocam-se pelos bairros para desenvolver discussões político-culturais. Evidentemente, nesses fóruns populares, sempre há processos estratégicos por intermédio dos quais determinados interesses e políticas do partido sejam acatados e adotados pela população.

De modo análogo, o teatro pressupõe, independentemente do modo e dos interesses a partir dos quais seja desenvolvido, heteroglossia permanente, tanto no processo de realização, compreendendo o período de ensaios, como o de apresentação. No primeiro caso, a heteroglossia é mais interna; no segundo, externa-interna. Portanto, a prática teatral é, por excelência, prática plural, de cultura plural.

A significativa produção cultural desenvolvida no Brasil na década de 1960 – que funcionava como paradigma para muitos artistas e consumidores de arte na década de 1980 –, foi resultante de um conjunto de processos políticos e fruto de árduo trabalho organizado e de ações espontaneistas. Trabalho coletivo decorrente de conquistas que vinham desde as mobilizações anteriores, aceleradas a partir de 1946.¹¹⁴

De relativo número de pessoas com acesso à cultura até 1964, e a despeito de múltiplas conquistas em todas as linguagens artísticas, o que caracterizará o mercado cultural pós-1964 será seu volume de ações, cuja dimensão atinge todo o território nacional e um número muito maior de indivíduos. Segundo Renato Ortiz, o conceito de integração nacional arquitetado pela ideologia de Segurança Nacional, tanto no nível do discurso como no da prática, procura definir a denominada integração nacional na condição de comunidade. Assim, a despeito do estado autoritário: “(...) o Manual da Escola Superior de Guerra retoma os ensinamentos de Durkheim e mostra a necessidade da cultura funcionar como cimento de solidariedade orgânica da nação. A

¹¹² Acerca de algumas ações significativas dessa administração, cf. a tese de doutoramento de Luzia Aparecida FERREIRA. *Políticas públicas para a cultura na cidade de São Paulo: A Secretaria Municipal de Cultura – teoria e prática*, 1989. Tese de doutoramento apresentada à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo – Departamento de Teatro, 2003.

¹¹³ Acerca de experiência petista, cf. Mário Fernando BOLOGNESI. *Política cultural: uma experiência em questão* (São Bernardo do Campo: 1989-1992). *Op.cit.*, em especial o item 4, Capítulo II, p.64-102.

¹¹⁴ A data refere-se à reinserção do Brasil à senda democrática, decorrente da deposição de Getúlio Vargas, no ano anterior; à promulgação de nova Carta Constituinte e reordenação da vida política do País. Esse processo de praticamente 18 anos foi interrompido com o golpe militar de 31 de março de 1964.

noção de integração, trabalhada pelo pensamento autoritário, serve assim de premissa a toda uma política que procura coordenar as diferenças, submetendo-as aos chamados Objetivos Nacionais.” (ORTIZ, 2005: 82) Nessa perspectiva, caberia ao Estado estimular a produção cultural como meio de integração, mas sob o rígido e competente controle do aparelho estatal, repleto de lacunas e significativas fissuras. De 1964 até 1980 ocorre significativa expansão nos níveis de produção e de distribuição de bens culturais. Televisões: consolidação do chamado *a posteriori* “império global”; o cinema como o quinto mercado interno do mundo ocidental: 50 milhões de espectadores em 1978; a publicidade, cujos dois maiores investidores são o Estado e as multinacionais; os mercados editorial e fonográfico crescem astronomicamente. O Estado tem presença marcante na vida social, o que significa tentativa de controle em relação a tudo o que se produz. Dessa forma, o regime gera o primeiro documento ideológico: Plano Nacional de Cultura, orientando uma política cultural, que em tese, apesar de diversas fissuras e contradições (Estado autoritário e mentalidade liberal), apresenta metas, princípios e prioridades para essa área.

Dos feitos do Estado na área – pensando cultura também como fator de segurança nacional, e propondo, com o fito de controle, a junção entre censura e incentivo – foram criadas diversas entidades culturais, dentre elas: Embratel (1965); Conselho Federal de Cultura, Instituto Nacional de Cinema (1966); Embrafilme (1969); Telebrás (1972); Funarte, Centro Nacional de Referência Cultural (1975), criado a partir do Plano Nacional de Cultura, que Renato Ortiz (2005: 85) afirma tratar-se: “(...) do primeiro documento ideológico que um governo brasileiro produz e que pretende dar os princípios que orientariam uma política de cultura.”; Concine, Radiobrás (1976); Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Fundação Pró-Memória (1979).¹¹⁵ Reiterando observações apresentadas por Mário Fernando Bolognesi (1996: 70-1), com relação às políticas culturais

(...) levadas a efeito nas décadas de 70 e 80 apresentaram-se como totalizantes, para não dizer terminais. Elas se mostraram como um fator de controle da produção cultural, e, por extensão, como forma de controle ideológico, agindo como instrumento de legitimação da ordem, a partir do qual se escamoteavam os conflitos culturais e sociais.

A grande ausência desta maneira de se conceber a cultura e sua política é o desprezo pelo caráter crítico de sua ação. (...)

Essas políticas, por outra via, desprezaram o fazer cultural como ato de produção de sentido e de significação sociais e culturais. Se havia alguma pretensão para que o ato cultural se proliferasse como uma imagem de uma autoconsciência social, essa imagem e essa consciência estiveram postas não nos cidadãos, mas no papel que estes deviam ocupar no mecanismo complexo da produção; ou seja, o de estarem alheios aos domínios dos meios, para conformar-se ao papel de apreciadores.

Se a área cultural sempre ficou relegada a posições ínfimas, com a crise econômica da década o problema se agravou. Foi um momento histórico em que a expressão-cerceamento (ou pelo menos intimidação) “patrulha ideológica” passa a ser utilizada por indivíduos, grupos ou tendências ideologicamente simpatizantes do pensamento de (certa e orientada) esquerda – como faca riscada no chão – para deixar claro quem era quem e àquilo a que se deveria seguir, obedecer. A “expressão-madrinha” – cuja afilhada famosa foi conhecida na década posterior por “politicamente correto”, e naturalmente de outra tez ideológica –, como a quase totalidade de diversas formas de cerceamento, não só na área cultural, decorre diretamente da vida política do País, que exigia a formação de pequenos grupos, às vezes corporativos, para defender suas teses.

¹¹⁵ Acerca do projeto intitulado Política Nacional de Cultura, criado em 1975, consultar: *Política nacional de cultura*. Brasília: MEC, 1977; Mário Fernando BOLOGNESI. *Política cultural: uma experiência em questão (São Bernardo do Campo: 1989-1992)*. Op.cit., especialmente item 4, Capítulo II: As diretrizes do trabalho, p.64-102. Sergio MICELI (Org.). O processo de “construção institucional” na área cultural federal (anos 70). In: *Estado e cultura no Brasil*. São Paulo: DIFEL, 1984.

A partir de 1978, com as alterações político-institucionais, redefinindo inclusive o próprio papel que caberia à cultura, o conceito patrulha ideológica se agudiza, no chamado processo de abertura política, o qual provocou uma divisão das forças de oposição até então aglutinadas no MDB. Espécie de processo que compreendia até abjuração pública, houve vezes em que a expressão-atitude, ao nomear alguém, ganhou dimensão de escândalo próxima a expedientes dadaístas da década de 1910, em especial aqueles instalados na Suíça e em Paris. Oduvaldo Vianna Filho, militante do PCB, em diversos momentos, teria revelado que o texto *Mão na luva*, apresentando uma história entre um homem e uma mulher, ficou engavetado algum tempo por ele se sentir envergonhado de apresentá-lo quando a situação social exigia, por conta de sua crença política, outros textos e conteúdos. Foucault, em *A ordem do discurso* (mas não exclusivamente neste texto), menciona esse tipo de esquadramento no sentido de excluir idéias, práticas e pensamentos de um sistema intelectual: associado ao que ele chama microfísica do poder.

Pelo fato de “as esquerdas terem rachado”, novos agrupamentos político-partidários levaram críticos e intelectuais, agora em trincheiras diversas, principalmente as dos órgãos de imprensa, a cobrar temáticas políticas ou sociais de seus ex e forçados parceiros do passado. Do ponto de vista artístico, tratava-se da produção de obras assumidamente orientadas por certas concepções político-partidárias, ideológicas e pautadas, não pelas necessidades individuais dos artistas, mas por interpretações que se fizessem da realidade social. De outro modo, a atribuída “legitimidade social” das obras e mesmo seu valor estético passavam a ser determinados pelas necessidades sociais e político-partidárias. Agnes Heller (1992: 8) lembra que valor é tudo aquilo que:

(...) em qualquer das esferas e em relação com a situação de cada momento, contribua para o enriquecimento daqueles componentes essenciais; e pode-se considerar desvalor tudo o que direta ou indiretamente rebaixe ou inverta o nível alcançado no desenvolvimento de uma determinada componente essencial. O valor, portanto, é uma categoria ontológico-social; como tal, é algo objetivo; mas não tem objetividade natural (apenas pressupostos ou condições naturais) e sim objetividade social. É independente das avaliações dos indivíduos, mas não da atividade dos homens, pois é expressão e resultante de relações e situações sociais. (HELLER, 1992: 5)

(...) consideramos valor tudo aquilo que produz diretamente a explicitação da essência humana ou é condição de tal explicitação. Portanto, consideramos como valores as forças produtivas e como explicitação de valores a explicitação dessas forças, já que essa explicitação significa, direta e indiretamente, aquela das capacidades humanas, na medida em que aumenta a quantidade de valores de uso – e, portanto, de necessidades humanas – e diminui o tempo socialmente necessário para a obtenção dos vários produtos. (HELLER, 1992: 8)

A contraposição entre os conceitos de valor e desvalor, apresentados por Heller, prestam-se muito bem ao processo e aos embates das patrulhas ideológicas por determinado momento na história da cultura. Por um lado, havia censura policial, militar e oficial. Por outro, e articulada à primeira, na medida em que ambos reprimiam – ainda que a partir de estratégias diferentes –, havia as patrulhas ideológicas: espécie de comunidade de ataque-defesa-controle e “legislante” do fazer artístico e seus artistas. Ambas, cada uma ao seu modo, defendem aquilo que seus representantes acreditam ser os valores objetivos “(...) em conexão recíproca no interior de cada esfera da heterogênea realidade social; e, do mesmo modo pode se produzir a desvalorização em cada esfera.” (HELLER, 1992: 5) De outra forma, ambas as confrarias, a partir de diversos e diferenciados expedientes, segregavam e alienavam seus contendores a partir de uma determinada moral. Ainda com Agnes Heller (1992: 5-6):

A moral é o sistema de exigências e costumes que permitem ao homem converter mais ou menos intensamente em necessidade interior – em necessidade moral – a elevação acima das necessidades *imediatas* (necessidades de sua

particularidade individual), as quais podem se expressar como desejo, cólera, paixão, egoísmo ou até mesmo fria lógica egocêntrica, de modo a que a particularidade se identifique com as exigências, aspirações e ações sociais que existem para além das casualidades da própria pessoa, “elevando-se” realmente até essa altura. Essa estrutura básica compreende também o caso de sociedades portadoras de desvalores, mediante os quais resulte extremamente valorizado do ponto de vista material – não daquele estrutural – até mesmo a satisfação da pretensão mais espontânea e vaga. (...) Temos de acrescentar ainda que a arte cumpre também, enquanto autoconsciência e memória que é da história humana (para usar a definição de Georg Lukács), essa função de “elevar” a particularidade individual ao genericamente humano.

No Brasil, a década de 1980 apresenta inúmeras conquistas, do ponto de vista político, mas a natureza pressuposta pelo coletivo, de modos mais e menos explícitos, incomodava e esbarrava em certa apologia e prática individualistas, veiculadas ao cansaço pela ideologia liberal. Na produção teatral houve certa apologia e alimentação, em especial por parte da grande imprensa, de algo próximo ao “império dos encenadores” (os diretores passaram a ser tão importantes como haviam sido, desde o aparecimento do texto escrito teatral, os dramaturgos) em detrimento do trabalho grupal que, de uma forma ou de outra, caracterizou as décadas anteriores. Sílvia Fernandes, ao analisar a produção desenvolvida por Gerald Thomas,¹¹⁶ afirma que na década houve um retorno à expressão individual do artista. Do ponto de vista do teatro mais comercial, trata-se de uma observação pertinente; entretanto, ainda que tivesse havido mudanças – talvez a pesquisadora tenha se atido mais ao comportamento do analisado e a eventuais de seus parceiros próximos no que diz respeito a comportamento –, pode-se perceber que os espetáculos mais significativos do período não deixaram de lado os processos coletivos de criação. Antunes Filho, Carlos Alberto Soffredini, Luiz Roberto Galizia, Cacá Rosset, César Vieira, e tantos outros – até onde foi possível saber –, na maioria dos casos, apresentaram suas encenações partilhando, mais e menos, o processo criativo com o conjunto de integrantes da obra. Então, em sendo impossível apontar tendências majoritárias, houve, de certa forma, alguns abandonos e retomadas de processos de criação. É inegável que o grupo Asdrúbal Trouxe o Trombone, do Rio de Janeiro, sobretudo pela irreverência de sua obra, tenha exercido fascínio muito grande em seus contemporâneos, cujos resultados, segundo o que se lê, tenham sido mais intensos em São Paulo. Influenciados pelas direções e pela chamada “estética do deboche” (mistura de jogo performático, iconoclastia, escatologia, participação da platéia) criada por Zé Celso (José Celso Martinez Corrêa), elaborada principalmente com o *Rei da vela* de Oswald de Andrade, apresentado em 1967, pode-se dizer que os Asdrubals (como Heloisa Buarque de Hollanda os nomeia) tenham influenciado também as encenações de Cacá Rosset, ao assumir, na década de 1980, a direção do Grupo Ornitorrinco.

Assim, dentre tantos outros, despontaram na década, a partir de procedimentos colaborativos, os encenadores: Ulisses Cruz, Marcio Aurelio, Gabriel Vilela, William Pereira, Renato Cohen, Bete Lopes, Cibele Forjaz, Gerald Thomas. Dessa forma, concordando em parte com Sílvia Fernandes, e muita água rolou depois da publicação de seu livro, em 1996, tanto pelo movimento dos grupos de teatro da cidade como por intermédio de entrevistas e por consultas a outros materiais de pesquisa, pelos argumentos apresentados, os novos trabalhos e grupos, como *soe acontecer*, assemelhavam-se grandemente àqueles dos grupos da década anterior. Carlos Alberto Soffredini, em entrevista concedida à Eliene Benício Amâncio Costa, em 1998, avalia a década de 1980, não como um período de formação de coletivos em torno de um indivíduo, mas em torno de idéias, de projetos, de temas (para concorrer em festivais), montar espetáculos sonhados, ocupar determinados espaços, entre outros. Lembra o dramaturgo que, em relação à década anterior, o que parecia

¹¹⁶ Sílvia FERNANDES. *Memória & invenção: Gerald Thomas em cena*. São Paulo: Perspectiva; FAPESP, 1996.

dominar a formação de grupos era uma resposta também política à ditadura. Alexandre Roit, em entrevista no mesmo ano e mesma fonte de consulta, lembra que nos anos de 1990 o mercado “achatou” e enquadrou todo mundo. Dessa forma, afirma: “(...) você tem de ter um rótulo, precisa dizer se você é grupo, se companhia, se é empresa; aí é preciso falar se você é comediante ou circense, se você é de rua, de palco italiano, espaço alternativo, não convencional.”¹¹⁷

Em entrevista a mim concedida, em 19 de maio de 2005, Lígia Cortez, em pequena sala anexa ao palco da Cultura Inglesa de Pinheiros, a atriz, entre emocionada e entusiasmada, lembra e narra os procedimentos adotados na remontagem de *Macunaíma*, ocorrida em 1984. Em breve fragmento dessa entrevista, a atriz afirma:

Sabe como se remontou *Macunaíma*? Sim, porque não tinha mais Cacá Carvalho, Mirtes Mesquita e outros. Tudo tinha mudado! Sabe aquele jeitão do Antunes!? Chamou todo mundo diferente. Do antigo elenco só haviam ficado o Walter Portela e a Salma Buzzar. Salma foi uma grande amiga que tive. Para mim, Salma foi uma mulher-ícone do começo dos anos 1980: coisa linda, coisa turca, mulher brasileira e tal. Como o Antunes só ia à tarde, foram a Salma e o Portela que, basicamente, remontaram *Macunaíma*. Além da memória dos dois, porque não havia texto, havia apenas uma fita do IDART. Era a coisa mais maluca. O espetáculo original, que era pura alegoria, demorava quatro horas e meia e contava com vinte e cinco pessoas. Era uma profusão de cenas!! Sai cena, vem cena, sai cena, vem cena... A gente não tinha texto! Foi uma coisa maluca, maluca, maluca! Ouvíamos permanentemente:

- Você está delirando, Portela!!

- Não é possível, você está delirando Salma!!

Porque já não se sabia mais o que era criação de um, o que era criação do outro e o que tinha sido feito mesmo. Algumas das cenas do espetáculo original haviam também sido gravadas pela TV Cultura, mas era pouca coisa!

Completando a informação, Lígia Cortez afirma que depois de passar as manhãs desenvolvendo um processo arqueológico de reconstituição da primeira montagem do espetáculo, por intermédio de exercícios mnemônicos de Salma Buzzar e de Walter Portela, Antunes Filho aparecia às tardes para ensaiar e imprimir uma determinada unidade ao reexperimento pelo novo elenco. Então, apesar de ser verdade que o espetáculo se montou em torno da criação de Antunes, suas linhas iniciais e trajetórias, arqueológicas mesmo, pressupuseram significativo trabalho de participação daquele conjunto. Nesse caso, e em muitos outros, apesar de o procedimento de montagem ser democrático e coletivo, mudava o modo de o espetáculo ser criado. A adoção de certo modo de produção pode inclusive mudar o sentido daquilo que se produz. No caso em epígrafe, desde 1982, Antunes Filho havia sido convidado pelo SESC-Consolação a realizar seus trabalhos no recém-criado Centro de Pesquisa Teatral (CPT).

Com relação à produção cultural como um todo, as práticas de perseguição, ameaças e mesmo impedimentos à existência de certas obras, durante a década em epígrafe, diminuíram, mas não acabaram. Em alguns setores da área cultural havia consciência com relação ao duro golpe e ruptura das conquistas anteriores. Assim, a indicação de recuperação de uma memória de espetáculo, como foi o caso de *Macunaíma*, de certa forma, explicita uma prática ou tática possível de rompimento com certo vazio trazido e imposto pelos processos de dissolvência, determinados pela ditadura e por seus algozes. Recuperar *Macunaíma* foi possível devido à infra-estrutura de que o grupo passou a dispor no SESC-Consolação. Neste caso a memória materializou-se em ato por intermédio do exercício mnemônico. Este procedimento, pelo modo como foi

¹¹⁷ Eliene Benício Amâncio COSTA. *Saltimbancos urbanos. A influência do circo na renovação do teatro brasileiro nas décadas de 80 e 90. Op. cit.* Acerca das falas de Carlos Alberto Soffredini, cf. p.625-9; acerca de Alexandre Roit, a transcrição passou por “algumas modificações”, cf. p.632.

desenvolvido, corresponde àqueles que caracterizam a totalidade da produção popular, fundamentado na oralidade e na memória dos artistas ou pessoas deles próximas.

Entretanto, apesar da bem-sucedida experiência citada, muito se perdeu, mas, de modo oposto àquele trilhado pelo conjunto do CPT faltava tanto a consciência como as possibilidades concretas do como refazer esses percursos e restabelecer novas trajetórias e táticas a partir das experiências anteriores. De outra forma, o antes (aquilo que se perdera) à luz dos agora (o tempo presente), que eram atordoantes, complexos e demandavam atitudes e posicionamentos radicais, nocautearam muita gente. José Celso Martinez Corrêa, para dar apenas um exemplo, ao voltar do exílio em 1979, passou toda a década de 1980 tentando uma retomada diferenciada daquela que caracterizou a produção do Teatro Oficina. Muitas experiências foram desenvolvidas por Zé Celso, no Teatro Oficina, mas o primeiro espetáculo que o diretor conseguiu apresentar foi *Ham-let*, em 1993. Dessa forma, e de acordo com certa divisão didática das diversas etapas do Grupo, aquela de 1979 até 1983 costuma ser chamada de 5º Tempo.¹¹⁸

Dentre os diversos relatos acerca da década e de muitas de suas significativas particularidades e processos de luta, Eder Sader apresenta o seguinte relato:

Era a manhã ensolarada do dia 1º de maio de 1980, e as pessoas que haviam chegado ao centro de São Bernardo [do Campo, na grande São Paulo] para a comemoração da data se depararam com a cidade ocupada por 8 mil policiais armados, com ordens de impedir qualquer concentração. Já desde as primeiras horas daquele dia as vias de acesso estavam bloqueadas por comandos policiais que vistoriavam ônibus, caminhões e automóveis que se dirigiam à cidade metalúrgica. Pela manhã, enquanto um helicóptero sobrevoava os locais previstos para as manifestações, carros de assalto e brucutus exibiam a disposição repressiva das forças da ordem. É que aquele Dia do Trabalhador ocorria quando uma greve dos metalúrgicos da região alcançava já um mês de duração e levava o chefe do Serviço Nacional de Informação a prometer que “dobraria” a “república de São Bernardo”. O que poderia ter permanecido um dissídio salarial tornara-se um enfrentamento político que polarizava a sociedade. Movidos pela solidariedade à greve formaram-se comitês de apoio em fábricas e bairros da Grande São Paulo. Pastorais da Igreja, parlamentares da oposição, Ordem dos Advogados, sindicatos, artistas, estudantes, jornalistas, professores assumiram a greve do ABC como expressão de luta democrática em curso. A resposta viera pronta: os sindicatos promotores da greve foram postos sob intervenção e 12 de seus dirigentes, presos; membros da Comissão de Justiça e Paz e pessoas de oposição haviam sido seqüestrados por agentes do serviço de segurança.

Alguns minutos depois das 9 horas, o bispo D. Claudio Humes iniciava a missa para 3 mil pessoas que lotavam a igreja da Matriz, num clima de tensão, sem saber o que se passaria em seguida quando da programada passeata proibida. Nas ruas ao redor, pequenos grupos ficavam dando voltas, trocando sinais, escondendo as bandeirolas trazidas. (...) Até que – eram 10h30 – o coronel recebeu ordens de Brasília para evitar enfrentamentos de alcance imprevisível e permitir a concentração. A notícia correu rapidamente, e os pequenos grupos foram se juntando, e só então seus participantes se deram conta de que constituíam uma multidão impressionante, calculada em 120 mil pessoas, a maior até então desde a implantação do regime militar.¹¹⁹

Formas organizacionais de enfrentamento e de oposição ao estado autoritário, a partir do desenvolvimento de uma significativa rede de movimentos populares urbanos, foram travadas pelos estudantes secundaristas (denominação utilizada na época) e universitários; por trabalhadores, que criaram novas

¹¹⁸ Ainda que arbitrário, mas com o principal objetivo de facilitar a apreensão e o trabalho com determinados expedientes e temáticas, os processos característicos das produções do Grupo, podem ser divididos, de acordo com pontos de vista apresentados por estudiosos, em: 1958-1973, Teatro Oficina; 1973-1979, Oficina Samba; 1979-1983, 5º Tempo, e a partir de 1985, Teatro Oficina Uzyna Uzona.

¹¹⁹ Eder SADER. Idéias e questões. O impacto do novo. In: *Quando novos personagens entraram em cena: experiências, falas e lutas dos trabalhadores da Grande São Paulo, 1970-80. Op.cit.*, p.27-8.

associações, sindicatos¹²⁰, central de trabalhadores, partido político; por parte da imprensa, sobretudo pela Associação Brasileira de Imprensa (ABI); pela Ordem dos Advogados do Brasil (OAB); pelo Instituto dos Engenheiros e dos Arquitetos; pela Sociedade Brasileira para o Progresso da Ciência (SBPC); por movimentos populares, como o Movimento Custo de Vida, rebatizado como Movimento Contra a Carestia; por representantes de ala progressista da Igreja católica, sobretudo a partir da criação, na década de 1970, da Teologia da Libertação e das Comunidades Eclesiais de Base (CEBs), que chegaram a ter mais de oitenta mil núcleos, envolvendo mais de dois milhões de ativistas sociais.¹²¹ Cáustico em relação à instituição religiosa, Vito Giannotti (2007: 230), afirma:

Três eleições marcaram profundamente a década de 80. A primeira, em 1978, em Roma, foi a do papa João Paulo II, um conservador e profundamente anticomunista, que combaterá a Teologia da Libertação, sobretudo na América Latina. (...) ¹²²

Para a tarefa de destruir a Teologia da Libertação, o novo papa foi auxiliado pelo seu braço direito, guardião da preservação da doutrina católica, o cardeal Josef Ratzinger. Os dois, fazendo uso da conservadora mentalidade medieval, ao longo do pontificado de João Paulo II, calaram todas as vozes de cardeais, bispos e padres comprometidos com a doutrina que incentivava a luta do povo por sua libertação de toda a dominação e agressão. (...)

Ainda concernente a este mesmo assunto, cf. do mesmo autor (GIANNOTTI, 2007: 217):

As CEBs continuaram suas atividades até a mudança da política do Vaticano, na década de 80, quando o anticomunista e conservador papa João Paulo II conseguiu esvaziá-las ou domá-las. No seu lugar, o Vaticano tratou de colocar uma visão chamada “carismática” da religião. Esta afastava os fiéis do compromisso com a luta diária por sua libertação política e enfatizava a visão de salvação espiritual, pessoal e individual.

Marilena Chaui, no prefácio *História a contrapelo*, tomando uma das mais significativas teses de Edgar de Decca, afirma que a internalização da ideologia dominante ocorre também entre os intelectuais. Muitos deles segregados pelo golpe de estado (tanto aquele de que trata de Decca – 1930, como aquele em que se apóia Chaui – 1964) imaginavam-se no mesmo campo em que fora encerrado o proletariado: o campo dos vencidos. A partir dessa evidência, afirma a autora:

Descobrem que ser vencido não possui sentido unívoco. Percebem como seus temas, objetos e metodologias os aprisionam na constelação do saber dominante, que determina a forma e o conteúdo de pesquisas que acreditavam serem novas e comprometidas com os dominados. Alguns se dão conta, afinal, de que a ideologia não é inversão especular do real, nem “visão de mundo”, mas um conjunto de dispositivos práticos e teóricos produzidos pela luta de classes com a finalidade de anular a realidade dessa luta. Descoberta alarmante quando se pensava estar

¹²⁰ Acerca dos expedientes utilizados pelos militares para despolitizar os sindicatos, durante a ditadura militar, transformando-os em centros de recreação e em “máquinas assistenciais” consultar, dentre outras referências: Vito GIANNOTTI. *História das lutas dos trabalhadores no Brasil*. Op.cit., p.210-11.

¹²¹ Com relação à Igreja Católica Romana, Thomas SKIDMORE [*Brasil: de Castelo a Tancredo*. 8ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988, p.269-74.]; Bernardo KUCINSKI. [A luta pela abertura. In: *Abertura, a história de uma crise*. Op. cit.]; Ralph Della CAVA [A igreja e a abertura, 1974-1985. In: Alfred STEPAN. (Org.). *Democratizando o Brasil*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988]; Alfred STEPAN. [Os militares: da abertura à Nova República. Op.cit.]; Eder SADER [*Quando novos personagens entraram em cena: experiências, falas e lutas dos trabalhadores da Grande São Paulo, 1970-80*. Op.cit.] apresentam, além de significativa reflexão e bibliografia sobre o assunto, algumas evidências do importante papel, entre outras, da Juventude Universitária Católica (JUC), da Ação Popular (AP), da Juventude Operária Católica (JOC), da Conferência Nacional de Bispos do Brasil – CNBB, tendo à frente Dom Hélder Câmara, que pregava contra a violência da ditadura. Em São Paulo, foi relevante o trabalho e as ações de Dom Paulo Evaristo Arns. Nesse sentido, em entrevista a Ronaldo Costa Couto, Luiz Inácio Lula da Silva afirma a importância da Igreja destacando a criação de movimentos de base e a pessoa de Dom Paulo Evaristo Arns. Lula afirma que: “qualquer presidente que viesse visitar o Brasil tinha que beijar a mão de dom Paulo.” Cf. Ronaldo Costa COUTO. Op.cit., p.260. Cf. também: *Diretrizes gerais da ação pastoral da igreja no Brasil (1983-1986)*. São Paulo: Edições Paulinas; CNBB, 1983.

¹²² Com relação às duas outras eleições, e pela ordem, o autor refere-se à de Margaret Thatcher e à de Ronald Reagan.

falando dessa luta, para e por ela. Ou melhor, quando se imaginava estar de um lado, estando-se realmente, sem o saber, do outro. Que nome dar a esse trágico fenômeno de desconhecimento se não o de: hegemonia burguesa?

Do ponto de vista social, a década de 1980 caracteriza-se pelo processo de transição política, por meio da coexistência entre as marcas e experiências de cruenta ditadura militar e seus processos agonizantes. O regime militar brasileiro também não se apresenta como bloco monolítico. Ao contrário, havia entre os quadros das Forças Armadas, desde antes da eclosão do golpe militar de 1964, pelo menos duas tendências, conhecidas como linha dura e moderada (esta última também conhecida como Grupo da Sorbonne).¹²³ Sumariamente, entre outros, faziam parte dessa segunda tendência, o comandante da Escola Superior de Guerra Oswaldo Cordeiro de Farias, o primeiro presidente militar Castelo Branco, os oficiais Golbery do Couto e Silva, Ernesto Geisel (a quem Elio Gaspari, num momento de grande inspiração chama, respectivamente de o feiticeiro e o sacerdote)¹²⁴, Ademar de Queiroz, Antonio Carlos Muricy e Jurandir de Bizarria Mamede.¹²⁵ Por seu caráter significativo e esclarecedor, no sentido de aparar arestas e equívocos, sobretudo de natureza conceitual, um excerto de livro de Marilena Chaui – *Conformismo e resistência: aspectos da cultura popular no Brasil* – é bastante esclarecedor acerca da permanência do que atrelava os caminhos, na aparência desimpedidos dos expedientes ditatoriais. Após algumas considerações iniciais acerca dos impasses vividos por certa democracia brasileira, atendo-se às principais evidências com relação ao período, afirma a autora (CHAUÍ, 1989: 50-1):

(...) julga-se que o país entrou no processo de "re"-democratização a partir de 1975, quando o curioso organicismo político da "sístole-diástole" do general Golbery conduziu à chamada distensão do governo do general Geisel e prosseguiu com a chamada abertura do governo do general Figueiredo. Esse processo, também designado com o nome de "liberalização do regime", teria encontrado a culminância nos seguintes eventos: suspensão do Ato Institucional nº 5 (na verdade, apenas deslocado de um *corpus* único para uma pluralidade de leis e de instituições denominadas "salvaguardas", e sem a suspensão da Lei de Segurança Nacional nem a extinção do órgão máximo do regime, o Serviço Nacional de Informação), anistia aos presos políticos e exilados, retorno ao pluripartidarismo, eleições diretas para governadores dos Estados (1982) e eleição de um civil para a Presidência da República, em 1985 (ainda que a eleição tenha sido indireta, contrariando o movimento social pelas eleições diretas, e tenha sido realizada por uma coalizão entre oposições e forças governamentais, na classicamente brasileira "Conciliação pelo Alto"). Permaneceu intocado o modelo econômico, tendo início a chamada Transição Democrática. Em termos menos pomposos: governo civil sujeito a veto militar.

A interpretação da realidade política brasileira transmitida por essa memória [autoritária] possui duas características principais: por um lado, visualiza as modificações ocorridas no país privilegiando as ações do Estado e dando pouco ou quase nenhum relevo aos movimentos sociais e populares que contribuíram para elas (o que é paradoxal, para quem fala em democratização); por outro lado, define o autoritarismo não só como "ruptura" ou "exceção", mas sobretudo e apenas como um regime político, ou melhor, como uma forma de governo, deixando na sombra o fundamental, isto é, que a sociedade brasileira, enquanto sociedade, é autoritária. Aliás, a memória que privilegia as

¹²³ Acerca do conceito, derivado principalmente da Escola Superior de Guerra: instituição criada inicialmente com o interesse do aprimoramento da cúpula militar do Exército. "Com o tempo edificou-se a mitologia de que a *Sorbonne* foi o laboratório de aperfeiçoamento da elite nacional e sacrário ideológico do regime de 1964." Cf. O escriba. In: *A ditadura derrotada*. Op. cit., p.121 e ss, sendo que a citação anterior encontra-se à página 122. Thomas SKIDMORE. *Brasil: de Castelo a Tancredo*. Op.cit. Alfred STEPAN. *Os militares: da abertura à Nova República*. Op.cit.

¹²⁴ Elio GASPARI. (coleção): *A ditadura envergonhada*, 2002; *A ditadura escancarada*, 2002; *A ditadura derrotada*, 2003; *A ditadura encurralada*, 2004. São Paulo: Companhia das Letras.

¹²⁵ Cf. Thomas SKIDMORE. *Brasil: de Castelo a Tancredo*. Op.cit, p.51 e ss. Segundo Elio GASPARI. *A ditadura derrotada*. Op.cit., p.88 e ss., alguns desses militares se reuniam desde 1962, liderados por Cordeiro de Faria, com o principal propósito de conspirar contra João Goulart e tentar atrair o chefe do Estado-Maior do Exército, o general Humberto Castello Branco.

ações vindas do Alto e minimiza as práticas de contestação e de resistência social e popular é, ela própria, uma memória autoritária.¹²⁶

O autoritarismo das elites, característico do regime militar brasileiro pós-64, “fardalizou” em pensamento e atitudes amplos segmentos e práticas sociais, por intermédio de reiteradas tentativas de dominação política, econômica e cultural, em um quadro de tensão permanente. Evidentemente, nesse quadro de dominação em “campo de guerra”, há uma permanente luta de adesão e de resistência por amplos setores da população às imposições, de toda natureza, por parte dos militares e de seus asseclas. Com relação à cultura popular, a produção artística pôde até, em várias circunstâncias, desenvolver-se dentro da cultura dos dominadores, mas, para além da mera reprodução, também para resistir-lhe, parodiar-lhe, reinventar-se, o que Michel de Certeau designa como o conceito-tática de *re-emploi*. De acordo com certos pontos de vista da teoria brechtiana, e também dizendo respeito à quebra dos procedimentos reificantes, o autor propunha que se usasse a reificação como “método” representacional e dramático. De outra forma, Brecht enfatizava a necessidade do trabalho em teatro a partir daquilo que se caracterizava mais compreensível na ação e no comportamento incompreensível. Assim, insistia em afirmar que todo o chamado “ato natural” representava um ato reificado. Dessa forma, ao analisar o conceito, Fredric Jameson afirma que o próprio Brecht “(...) deseja eliminar as formas específicas de comportamento que são objeto de estranhamento no palco, para que se mostrem as suas unidades ou partes constitutivas ou atômicas.”¹²⁷ Ao preconizar uma espécie de “ética da produção”, e de acordo com as proposições brechtianas, afirma Jameson (1999: 75):

(...) o ato reificado, com seu nome e conceito – como simplesmente histórico, como um tipo de instituição que passou a existir devido às ações históricas e coletivas do povo e de suas sociedades, e que portanto se revela como passível de mudança. O que a história solidificou sob a forma de estabilidade e substancialidade pode agora ser dissolvido novamente, e portanto reformado, melhorado, *umfunktioniert* (refuncionalizado). O processo de autonomização estética, fragmentando a ação em suas menores partes, tem, portanto, significado simbólico assim como epistemológico: mostra que o ato “realmente” é, sem dúvida, nada mais que a própria atividade de ruptura e “analisá-lo” é em si mesmo um processo agradável, uma espécie de jogo criativo no qual novos atos se formam a partir de pedaços de outros mais antigos.

Ocorre que na experiência social brasileira, as transgressões populares sempre foram reprimidas e há pouca documentação acerca desses processos de resistência. Sabe-se do fenômeno do sincretismo religioso brasileiro, em determinando período da História; da estatutária com feições negróides durante o período do barroco brasileiro; das metáforas ou descontextualizações usadas em versos da música popular brasileira, em períodos ditatoriais; das inúmeras piadas de caráter iconoclasta envolvendo os poderosos, entre tantos outros expedientes, mas importa pensar no que tem caracterizado o Estado e a sociedade brasileira, tanto no período colonial como no de independência. Amparado novamente em teses apresentadas por Marilena Chaui (1989: 54), a sociedade brasileira:

É uma sociedade na qual as diferenças e assimetrias sociais e pessoais são imediatamente transformadas em desigualdades, e estas, em relações de hierarquia, mando e obediência (situação que vai da família ao Estado, atravessa as instituições públicas e privadas, permeia a cultura e as relações interpessoais). Os indivíduos se

¹²⁶ Com relação ao autoritarismo da sociedade brasileira do período, “conciliando” contraditoriamente liberalização do pensamento e coexistência das mais diversas formas de autoritarismos na sociedade democrática (algo próximo e análogo à contraditória e harmoniosa existência dos homens livres em sociedade/ordem escravocrata), são significativas as reflexões de Roberto SCHWARZ: *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: Duas Cidades, 1977; *Que horas são?* – ensaios. São Paulo: Companhia das Letras, 1987; Maria Sílvia de Carvalho FRANCO. *Homens livres na ordem escravocrata*. 2ª ed. São Paulo: Editora Ática, 1976; Alfred STEPAN. *Os militares: da abertura à Nova República*. *Op.cit.*

¹²⁷ Fredric JAMESON. *O método Brecht*. Petrópolis: Vozes, 1999, p.75.

distribuem imediatamente em superiores e inferiores, ainda que alguém superior numa relação possa tornar-se inferior em outra, dependendo dos códigos de hierarquização que regem as relações sociais e pessoais. Todas as relações tomam a forma da dependência, da tutela, da concessão, da autoridade e do favor, fazendo da violência simbólica a regra da vida social e cultural. Violência tanto maior porque invisível sob o paternalismo e o clientelismo, considerados naturais e, por vezes, exaltados como qualidades positivas do “caráter nacional”.

É uma sociedade na qual as leis sempre foram armas para preservar privilégios e o melhor instrumento para repressão e a opressão, jamais definindo direitos e deveres. No caso das camadas populares, os direitos são sempre apresentados como concessão e outorga feitas pelo Estado, dependendo da vontade pessoal ou do arbítrio do governante. Situação que é claramente reconhecida pelos trabalhadores quando afirmam que “a justiça só existe para os ricos”, e que também faz parte de uma consciência social difusa, tal como se exprime num dito muito conhecido no país: “para os amigos, tudo; para os inimigos, a lei.”

Terror plantado, memória autoritária acolhida e internalizada, obras metaforizadas ao extremo, por um lado; criação autocontrolada, por outro. São faces da mesma moeda. Portanto cobrar qualidade ou excelência de modo absoluto (não mencionando interesses e a partir de quais pontos de vista classistas) e sem ater-se a nenhuma determinação histórica e social (nesse particular, a questão ditatorial apenas agrava um pouco mais a questão), significa imaginar que a produção cultural transita acima das relações sociais institucionais e cotidianas. De outra forma, tal “defesa de qualidade”, “de excelência” pensa a arte apartada do chão material no qual as relações históricas se apóiam, ou, o que é muito mais complicado: sem pensar em sua função social. Tal proposição concebe a obra como mercadoria à qual valores a ela exteriores se lhe agregam, transformando-a em portadora de “sutilezas metafísicas e de manhas ideológicas”. Na resultante desse processo, não importam valor de uso e trabalho dispendido (invariavelmente alienado) que lhes são concernentes. A mercadoria como fruto de ampla e complexa rede de especulação e de interesses a ela agregados, coisifica tanto a obra como seu criador. Isso ocorre também na prática mercantil dos bens simbólicos. Mikhail Bakhtin, tomando Karl Marx, em seus estudos, e pensando o valor do símbolo, afirma que este “fenômeno” (símbolo: que resulta da relação mediada do homem com o mundo) refrataria e refletiria as relações sociais.¹²⁸

De modo articulado, a contrafação profissional que acomete o artista como trabalhador corresponde ao chamado fetichismo da mercadoria. A alienação do trabalho semelhante àquela do viver reificaria as relações entre as pessoas e instauraria relações sociais entre as coisas.¹²⁹ Apesar de Marx não ter pensado esse caráter transformador para as artes, em teatro esse fenômeno é perceptível. Inserido em certo padrão de *status* social e de gosto, determinado – também majoritário – consumidor de poder aquisitivo vai ao teatro para ver determinado artista consagrado (muitas vezes não pelo próprio teatro); para “marcar presença” e ser visto por determinados “indivíduos iguais a si”; para não ficar de fora ou sentir-se segregado de certas conversas; para agregar a si um valor que confira prestígio (portanto como valor de troca). Não é raro que público e artistas, ao utilizarem os mecanismos de mercado, se assumam como mercadoria para vender tanto sua imagem como o produto produzido, a partir dos recursos (nesse caso, de prestígio) à disposição.

Também concernente a esta questão, e fruto de entrevista a mim concedida em 16 de dezembro de 2007, afirma Luiz Carlos Moreira:

¹²⁸ Mikhail BAKHTIN. Estudo das ideologias e filosofia da linguagem. In: *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Hucitec, 1981.

¹²⁹ Cf. Karl MARX. O capital em geral. Primeiro capítulo. A mercadoria. Do capital. In: *Manuscritos econômico-filosóficos e outros textos escolhidos*. São Paulo: Abril Cultural, 1974, p.141-168.

Querendo ou não, a forma mercadoria se impôs a todas as atividades humanas, inclusive no teatro. É com isso que a gente tem que lidar. Esse embate por um outro mundo se dá também no campo no campo teatral. Pra nós, é na cidade de São Paulo que esses impasses se dão. Primeiro, na organização da produção. Já que estamos falando dos anos 1980, é ali que se estabelece de modo mais hegemônico a noção de que somos profissionais. Nos anos 1990 isso se tornou consenso: somos profissionais. O que é profissional? Profissional é o cara que vive do seu trabalho. Então, eu trabalho para comer, pagar aluguel e comprar carro. No nosso trabalho particularmente, também, a idéia de trabalho para conseguir a fama. Aquilo que é o sucesso para todo mundo: eu tenho de ter sucesso na vida. Não é o sucesso nem no sentido figurado, é no sentido literal: é fama. Faz parte da minha profissão ter fama, senão eu não sou ninguém e não ganho bem. Portanto, meu trabalho implica fazer propaganda para bancos, para uma peça espírita, fazer uma novela não sei onde... não interessa o quê. Sou um profissional. Como não interessa para um profissional se ele vai trabalhar na indústria automobilística ou se vai fabricar um Brucutu, ou um cassete, que a polícia vai usar contra ele. Seu trabalho, como todo trabalho-mercadoria é um trabalho alienado que destrói o indivíduo e o ser humano. Estou falando alienação no sentido desenvolvido por Marx: a gente é aquilo que a gente faz. Se aquilo que a gente faz tem outra função, outra finalidade, então eu não me construo naquilo, eu me separo e me alieno daquilo, sinteticamente. Onde começa a loucura desse profissional? (...) Eu quero ser um profissional, mas na verdade, sou um desempregado. Sou “uma possibilidade de”, mas não sou realmente um profissional. O mercado não dispõe de capital ou de interesse do capital e da iniciativa privada para absorver a mão-de-obra disponível. Então, os profissionais de São Paulo estão permanentemente desempregados, ou fazem um bico aqui, passa três meses, um outro bico lá. Então, é mão-de-obra extemporânea, não é nem sazonal, como no caso da agricultura. Como a safra é mais ou menos constante, de tempos em tempos têm sempre trabalho. No caso do teatro nem isso tem. É uma coisa que não se sabe nem quando nem onde vai pintar um novo trabalho. É um profissional que não tem como exercer a profissão e quase sempre ele vai exercer outra profissão.

Manipulados por interesses do mercado e da indústria cultural, produtores, trabalhadores e consumidores transformam-se em objetos, cuja relação passa a ser mediada pela chamada lógica da mercadoria, às vezes imposta a ambos, a despeito de discursos que fazem apologia às liberdades de escolha. Em ensaio sobre a possibilidade da crítica cultural, Theodor Adorno (1986: 78) afirma:

O conceito de liberdade de opinião, o próprio conceito de liberdade das idéias na sociedade burguesa, no qual se baseia a crítica cultural, tem a sua própria dialética. Pois enquanto se liberava da tutela teológico-feudal, o espírito, devido à força da progressiva socialização de todas as relações entre os seres humanos, caiu cada vez mais sob o anônimo controle das relações vigentes, controle que não só se impôs de fora sobre ele, mas se introduziu em sua estrutura imanente. Tais circunstâncias se impõem de um modo tão implacável no espírito autônomo quanto antes se impunham ao espírito comprometido com categorias heterônomas. Não só o espírito se orienta segundo a sua venalidade mercadológica e, com isso, reproduz as categorias sociais preponderantes, mas se assemelha, objetivamente, ao *status quo*, mesmo onde, subjetivamente, não se converte em mercadoria. As malhas do tecido social vão sendo atadas cada vez mais de acordo com o modelo do ato de troca. Permite à consciência individual cada vez menos espaço de manobra, passa a preformá-la de um modo cada vez mais radical, como que lhe cortando, *a priori*, a possibilidade da diferença, que passa a se reduzir à mera nuance dentro da homogeneidade da oferta.

No âmbito da indústria ou do mundo industrializado (ou da sociedade administrada, como fala Adorno), as manifestações artísticas no capitalismo transformaram-se em simples mercadorias. Se se tem dinheiro – e o que interessa é o valor de troca – paga-se pelo resultado final: o produto, que resulta de complexo e longo processo produtivo. O produto artístico posto à venda é o espetáculo, no caso do teatro, preparado pelo artista-produtor, que se caracteriza em pequena parte dessa cadeia produtiva. Mesmo que o trabalho teatral transite com a invenção/imaginação, com a sensibilidade, com o subjetivo, se o processo geral estiver voltado para a

geração de um produto, objetivando um espaço e um público específicos, inseridos em determinado circuito cultural e vislumbrando a sobrevivência pela bilheteria, há tendências de o sujeito criador estar a serviço das normatizações impostas pelo mercado. O sujeito criador pode estar incorporado ao processo de modo fragmentado e reificado. Monta-se ou busca-se aquilo que supostamente fizeram crer que o público gosta. Desempenha-se um papel para o qual se foi consagrado. Evitam-se excessos de quaisquer natureza que possam afugentar espectadores preferenciais. A arte, em sua potência e função, não se caracteriza mais em espaço propício ao exercício e às manifestações de juízo estético, mas em objetos destinados ao entretenimento, à diversão e ao lazer, legitimando a reificação reinante, numa sociedade que faz apologia à alienação e à fuga dos problemas sociais.

Enfim, as chamadas leis de mercado regulam e determinam não só os produtos como os modos por intermédio dos quais eles devam ser apresentados e para quem. Nessa cadeia produtiva, que normalmente imprime e dirige procedimentos e alvos a serem buscados, de dar ao público aquilo de que ele supostamente gosta, tanto produtores como receptores que abracem tal definição dessa natureza tendem a acentuada passividade e à coisificação. Em diversos momentos, apropriando-se de um adágio popular, Bertolt Brecht teria afirmado que não se deve subestimar nem superestimar o público, tendo em vista que ele não se caracterizava em entidade amorfa e abstrata que teria passado procuração a quem quer que fosse para falar em seu nome. Portanto, no chamado “circuito comercial”, formado por espécies de “demiurgos do capital”, artistas e público são previamente estabelecidos e adequados a normas que definem e pontificam acerca de modos, gostos, repertórios e adequações determinados pelo mercado. Adorno e Horkheimer, em *Dialética do esclarecimento*, afirmam que, de modo mais acentuado e contundente, no século XX a arte perde e renuncia à sua autonomia para transformar-se em mais um bem de consumo.

No concernente à perda de autonomia, por exemplo, César Vieira, em entrevista a mim concedida, em 08 de março de 2007, afirma que o TUOV fora contratado por certa instituição cultural, com teatro próprio sediado no centro da cidade de São Paulo, para apresentar dez espetáculos, com público já definido: estudantes de escolas públicas da periferia da cidade, com condução até o local e lanche. Assim, a despeito de a “temporada” estar totalmente fechada, o TUOV precisaria contratar um produtor para fazer a divulgação do evento na mídia especializada. Os integrantes do Grupo não entenderam muito bem a exigência, por conta de não ser possível vender mais ingressos. Entretanto, cumprindo a exigência contratual da instituição promotora do evento, César Vieira conseguiu uma produtora respeitada no mercado, que cobrou um preço simbólico para a realização do trabalho contratado. O gerente da instituição, ao saber do cachê que receberia a produtora, questionou tanto a competência como a lisura daquela profissional. Segundo o argumento apresentado pelo gerente (coisificado porque não é dele: é imposto pelo mercado), uma profissional séria e competente não cobraria tão pouco para realizar aquele trabalho. Trata-se de um exemplo que corresponde e se aproxima de infinitos outros: gerentes de mercado (que são conhecidos como gerentes de *marketing* ou *managers*) têm, em grande parte das vezes, um olhar obliterado da realidade. Eles, apesar de seus salários, são executores de leis às quais não têm nenhum poder de mudar, intervir.

Na década de 1980, mas não exclusivamente nela, o artista-produtor, reificado pelas contingências sociais – censura, autocensura, patrulhas ideológicas, falta de incentivo econômico (patrocínio), abertura de novos mercados como a televisão, por exemplo –, ao investir sua vida no trabalho teatral, fazia-o sem que, na

totalidade das vezes, a posse da produção lhe pertencesse.¹³⁰ Mário Fernando Bolognesi (1996: 201), nesse particular, afirma: “(...) O processo de produção deixa o âmbito preferencial da relação subjetiva e aloja-se na objetividade do complexo produtivo de bens (neste caso simbólico), e em suas complexas relações sociais. O trabalho e os produtos por ele gerados transformam-se em mercadorias e estas são relações sociais, que assumem, no capitalismo, a forma de relações entre coisas.”

Assim, no concernente às questões políticas, pode-se entender que se tratava de um período de realinhamento político, em que o grau de internacionalização conquistado pela economia dos países pobres dispensava a permanência das ditaduras. No caso brasileiro, depois de tão poucos terem ganhado tanto com o chamado “milagre econômico”, a liberalização interessava ao regime – iniciada dentro do próprio aparato do Estado, devido a contradições surgidas pela crescente autonomia do aparelho de segurança –, sem permitir, entretanto, que o processo de distensão política escapasse das mãos dos arautos e promotores da “revolução de 1964”, e seus principais usufruidores: abaixo ou acima da linha do Equador. Nesse particular, segundo Alfred Stepan (1986: 12): “Os estrategistas do regime estavam compreensivelmente felizes com esse padrão de comportamento que sustentava mais a *liberalização* do que a *democratização*.” Conclui o autor que a partir das eleições de 1982 “(...) os militares tinham, de fato, desenvolvido mudanças na doutrina formal e nas atitudes informais de apoio à *liberalização*, mas que o peso avassalador da doutrina, da lei e das atitudes estava longe de aceitar a *democratização*.” (STEPAN, 1986: 19) Em abril de 1982, por exemplo, depois de tantos anos no poder, os militares tinham estreitíssima base de sustentação entre as elites. Nesse ano, o Instituto Gallup apresentou os dados de uma pesquisa que indicava que mais de 90% do grupo econômico de maior renda em São Paulo consideravam ter chegado o momento em que se fazia necessário a reinserção das eleições diretas para presidente. Nessa mesma pesquisa aparecia o dado segundo o qual 60% dos entrevistados, de grupo com alta renda, acreditavam que os militares defendiam seus próprios interesses. Dois terços dos entrevistados não acreditavam que os militares pudessem promover a moralização da política e de acabar com a corrupção. Assim, ainda de acordo com Alfred Stepan (1986: 12), cuja argumentação aproxima-se àquelas de Marilena Chaui, nas referências já apresentadas:

(...) Num contexto autoritário, “liberalização” pode significar mistura de mudança de orientação política e sociais, tais como o abrandamento da censura nos meios de comunicação, um maior espaço de atuação para a organização de atividades autônomas da classe trabalhadora, a reintrodução de algumas salvaguardas legais para os indivíduos, como o *habeas corpus* por exemplo, a libertação de quase todos os prisioneiros políticos, o retorno dos exilados políticos, algumas medidas, talvez, para melhorar a distribuição de renda e, mais importante ainda, a tolerância em relação à oposição política. A “democratização” acarreta uma liberalização, embora seja um conceito mais amplo e especificamente político. A democratização requer uma contestação aberta pelo direito de disputar o governo, e isto, por sua vez, requer eleições livres, cujos resultados determinam quem irá governar. Utilizando essas definições, fica claro que pode haver uma liberalização sem democratização. A liberalização diz respeito, fundamentalmente, à sociedade civil. A democratização, fundamentalmente à sociedade política.

Parte da burguesia que apoiara o golpe sentia-se fortalecida pelos ganhos obtidos e pela consolidação do capitalismo no País, que havia erradicado e eliminado tanto as ameaças comunistas como a então denominada subversão de esquerda. Os abalos decorrentes da crise internacional, entretanto, não conseguiam mais ser vencidos por *slogans*, palavras de ordem ou discursos ufanistas. Lembra Eric Hobsbawm (1995: 21):

¹³⁰ Em *O autor como produtor* e em *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*, Walter BENJAMIN apresenta significativas reflexões acerca da subsunção do artista às massacrantes leis do mercado capitalista.

(...) Não era a crise de uma forma de organizar sociedades, mas de todas as formas. Os estranhos apelos em favor de uma “sociedade civil” não especificada, de uma “comunidade”, eram as vozes de gerações perdidas e à deriva. Elas se faziam ouvir numa era em que tais palavras, tendo perdido seus sentidos tradicionais, se haviam tornado frases insípidas. Não restava outra maneira de definir identidade de grupo senão definir os que nele não estavam.

De modo contrário ao ocorrido no Brasil, na década de 1980, em que basicamente “ressurge” a sociedade civil, sem que os problemas econômicos tenham sido resolvidos, assiste-se, na Europa, à dissolução inclusive de Estados inteiros. Espécie de rito de passagem em que a morte anuncia o (res)surgimento do novo. Onde inclusive Hobsbawm defender a tese segundo a qual o século poder ser finalizado em 1991. A idéia de “aldeia global” apresentada, em período anterior, por MacLuhan cumpria-se inquestionavelmente, mas segregando, por incapacidade de adequação tanto de instituições como de coletivos, e de modo cada vez mais contundente, enormes contingentes humanos. As generalizações que são sempre opacizantes – no caso brasileiro afeitas à imposição de concepção positivista, insistindo na afirmação segundo a qual aquele seria um tempo de homens partidos –, acabam por impor institucionalmente uma memória autoritária. Esta afirmação abstrata, sem demonstração e/ou evidenciamento daquilo que se diz, remete à indagação de Johan Huizinga segundo a qual: “(...) Que tipo de idéia podemos formar de uma época (...) se não vemos pessoa alguma nela? Se só pudermos fazer relatos generalizados, vamos apresentar apenas um deserto a que chamamos de história.”¹³¹ Mais uma vez com Alfred Stepan, o autor afirma que, no processo de liberalização do regime, foi produzida uma literatura fortemente centrada na sociedade civil. Tais contribuições, ainda que importantes, tendiam a não dar ênfase aos estudos das relações horizontais, da sociedade civil dentro de si mesma¹³²; apresentaram análises que deram pouca atenção ao problema de como se poderia estreitar o abismo entre as oposições baseadas nas arenas civil e política; e, finalmente, muitos dos artigos acadêmicos desenvolvidos no período, apresentaram uma perspectiva unidirecional e vertical e acabaram por levar a uma grave negligência:

(...) não só dos laços horizontais inter e intraclasse, mas também das contradições internas ao próprio Estado (especialmente entre os militares), que levaram facções do aparelho estatal a procurar aliados na sociedade civil e a tolerar o fortalecimento do poder desses aliados. Portanto, até mesmo a análise do crescimento da sociedade civil fica empobrecida se essa tentativa *de cima para baixo*, por parte do Estado, de buscar novos aliados na sociedade civil, não for rigorosamente documentada e definida conceitualmente. (STEPAN, 1986: 13)

A análise dos acontecimentos demonstra que foi um período de significativa mobilização e pressão dos movimentos sociais: greves, com comandos de greve eleitos pelos pares, cujo paroxismo, desde 1964, ocorre em maio de 1979, no ABC paulista, a partir de São Bernardo do Campo, com 185 mil operários¹³³; reorganização e pressão por conta das entidades de classe, religiosas, organizações de comunidades de bairro, estudantis; passeatas pacíficas, depredatórias e de saques; votos aos candidatos de esquerda foram fatores fundamentais para a conquista do processo de abertura. Esse tipo de memória, construída pela chamada “conciliação pelo alto”, espalha-se e acomoda-se (no duplo sentido da palavra) por entre as

¹³¹ Johan Huizinga. *Outono da Idade Média*. Apud Peter BURKE. *O que é história cultural?* Op. cit., p.19.

¹³² Nesse particular, e o livro foi impresso em 1986: *Os militares: da abertura à Nova República*, o autor defende a tese de que muitas histórias deveriam ainda ser contadas. Relações complexas e de caráter inovador que ajudariam “(...) a entrelaçar os fios e a teia da sociedade civil e a lhe dar uma trama mais variada e resistente”. Op.cit, p.13.

¹³³ A despeito da Lei 4.300, criada pelo regime militar, em 1964, que proibia greves, e “derrubada” em fins da década de 1970, foi uma década de muitas greves. A nacional de professores das universidades federais e a dos professores da Rede Estadual de Ensino de São Paulo; da Saab-Scania, de bóias-frias na região de Guariba e Bebedouro, em São Paulo; nacionais de bancários; de funcionários da Empresa Brasileira de Correios e Telégrafos; nacional dos marítimos; nacional dos previdenciários; dos canavieiros da Zona da Mata – PE e de Alagoas; a inusitadíssima greve dos funcionários da Casa da Moeda, de funcionários da Companhia Siderúrgica Nacional, com a morte de 3 operários. Cf. também, Vito GIANNOTTI. *História das lutas dos trabalhadores no Brasil*. Op.cit.

consciências – sejam elas mais ou menos “esclarecidas” (que conhecem e têm acesso às informações) ou não – referindo-se tanto à produção dos países hegemônicos como à do período imediatamente anterior de explosão de certo padrão da linguagem. Trata-se ainda de certa opacidade política que impede a percepção da permanência e longevidade interiores do arbítrio e do terror plantados também nos artistas. Em entrevista a mim concedida, em 16 de janeiro de 2008, o diretor Ednaldo Freire, com relação à década de 1980, afirma:

Foi um período também de ressurgimento do movimento operário. Como a gente vem do ABC [refere-se a ele e a Luís Alberto de Abreu, que estavam juntos na entrevista], e eu trabalhei na Scania, fica tudo muito próximo do processo de democratização. Afinal, tudo começou lá. Na verdade, foi uma época de reconquistas e de retomadas. Do ponto de vista artístico foi a nossa atuação porque na década de 1970 éramos aprendizes, e na de 1980, demos início a uma retomada mesmo. A década de 1980 corresponde àquela da nossa geração. O que nós ensaiávamos e tantos outros grupos, na década de 1970, na de 1980 colocamos em prática. Então, foi um processo transformador mesmo. (...) Os acontecimentos históricos da década de 1980, para mim, são representados por ações que tiveram um peso significativo: as greves do ABC foram importantes, as Diretas Já também foi um evento que pegou. Essa coisa de a gente fazer nossos espetáculos sem se importar com o público eu ouvi em um encontro de diretores que aconteceu para fazer matéria para o *Sarrafo*. Alguns diretores nesse encontro disseram que não se preocupam com o público quando estão fazendo seus trabalhos. Eles até podem ter apresentado algumas explicações razoáveis, mas eu não concebo isso. Penso que o que está na confusão disso é pensar no público e fazer-lhe concessão. Na verdade é preciso que a gente se comunique. No caso do diretor talvez a coisa seja mais complicada porque ele medeia a relação entre o texto, os atores e o público. No trabalho do diretor entram vários quesitos, que não é apenas pensar no público.

Apreensões diferenciadas qualificam a década. Em entrevistas a mim concedidas, Clovis Garcia, em 27 de abril de 2007, em sua sala na ECA-USP (I); e Iná Camargo Costa, em 17 de fevereiro de 2006, em sua casa (II) têm pontos de vista diversos. Ao contrário de Iná Camargo Costa, o professor Clovis Garcia inicia sua fala afirmando que a década de 1980 teria sido uma grande decepção histórica.

(I) Passamos toda a ditadura, e com razão, reclamando contra a censura; que havia cerceamento na dramaturgia, que havia uma série de peças que não puderam ser apresentadas. Isso sem dúvida é verdade. Isso eu confirmo até hoje. Ditadura é sempre três passos atrás e não um. É um atraso cultural, e nossa ditadura militar foi isso mesmo. Foi um corte em nosso desenvolvimento cultural. Então, nós esperávamos que, terminada a ditadura, e com a liberação das coisas, surgisse uma grande dramaturgia escondida, mas não surgiu. Isso foi uma decepção histórica. O que surgiu talvez tenha sido *A patética*, que havia sido premiada pela Associação de Críticos (...) e pouca coisa a mais. De repente, claro sem esquecer *Rasga coração*, e a gente ficou meio decepcionado. Aonde estavam as grandes peças que a censura não deixou passar? Mas eu tenho uma explicação para isso. Quando se tem a censura diante de si, feito um paredão, há um processo de ressecamento, e depois esterilização. É por isso que a produção ficou paralisada.”

(II) Anos 1980 significaram, por um lado, para a história convencional, a hegemonia do arbítrio, do irrelevante, mas isso era o teatro convencional que a imprensa incensou, promoveu gênios da humanidade e tal, mas os anos 1980 significaram a radicalização desse processo que tinha começado nos 1970, dos brechtianos, do *agitprop* e das pessoas que têm um olhar semelhante ao meu. Porque para mim a questão toda começa na seguinte pergunta: por que você faz teatro? Você sabe que o teatro é esfera pública? Com que direito você se propõe a ocupar a esfera pública para falar dos seus problemas particulares? Teatro, em qualquer lugar em que ele aconteça, é uma ação pública. Se você vai para a praça pública, você precisa dizer a que veio. Porque ir à praça pública para arrecadar dinheiro, me desculpe, é pouco! Existem meios mais razoáveis e até mais produtivos de arrecadar dinheiro sem recorrer à paciência das pessoas. Então, se você conchama as pessoas para ouvirem o que você tem a dizer, você precisa ter coisa séria, não é? Não é bobagem. Agora, esta coisa séria pode e deve ser apresentada da maneira a

mais esculhambada, que foi o caso de *Teledium*, montado pelo Ornitorrinco. Uma coisa, para mim, não exclui a outra. Pelo contrário. Aliás, brechtianamente, quanto mais séria, maior a necessidade de tirar sarro! Quanto mais engraçada, mais a sério se deve levar.

Dois argumentos amparados em concepções opostas defendendo determinado ponto de vista, fundamentados em dados objetivos da prática teatral do período e em convicções políticas distintas. Ambos acreditam serem verdadeiras suas apreciações: e o são, tendo em vista o modo como os argumentos são desenvolvidos. Entretanto, à fala do professor Clovis Garcia, que na década (e até 1986) foi crítico de espetáculos adultos para o *Estado de S. Paulo*, faltam certo estofo e arcabouço político mais amparado na história do País. Trata-se de uma explicação simplificada posto que o conhecido e àquilo a que se refere – que conseguiu chegar até nós, pelas fontes documentais disponíveis, corresponde apenas a uma pequena parcela do produzido. Além disso, um estado ditatorial tira muito mais do que dá. A ditadura pode ter impedido que textos fossem escritos, mas o mercado também foi determinante. Pode ter havido menos textos escritos, mas houve o que se chama partitura de encenação (texto criado a partir de outros motivadores como as imagens, por exemplo). Antunes Filho, criador de uma dramaturgia colaborativa significativa, decorrente principalmente das experiências com relação à montagem e remontagem de *Macunaíma*, afirma, relativizando a generalidade contida na expressão – “ausência de dramaturgia”, mas apresentando apenas um dado da questão, afirma: “Não vai surgir uma nova dramaturgia enquanto não houver o ator novo.”¹³⁴ Mencionar a censura apenas não circunstancia o contexto, ao contrário torna-o genérico, uma vez que a censura sempre existiu no País: da policialesca à econômica, passando principalmente por aquela exercida pelas chamadas, normalmente morais, pequenas autoridades. Sem processos de mobilização da categoria, sem política cultural ou ações do Estado, em um país que passava (e continua a passar por uma) transição em que a cultura pouco significa, é simples mencionar exclusivamente a ditadura militar. Alfred Stepan, nesse particular, comenta mais de uma vez, decorrente de processos de entrevistas, que o general Geisel, cujos maiores inimigos eram os militares da linha dura, defendia a tese de que o primeiro passo para a reconstituição do poder democrático implicaria abrandamento da censura. Do mesmo modo, para Golbery: “(...) a comunidade de segurança prosperava numa atmosfera de trevas e mistério. Os abusos não eram documentados, os excessos não eram checados. Para contrabalançar esse comportamento da comunidade de segurança, sentiu que o primeiro passo importante seria gradualmente começar a liberalizar a imprensa.” (STEPAN, 1986: 48)

Ainda com relação a este mesmo assunto: pobreza ou ausência de dramaturgia nacional significativa, partindo da premissa de que poucos teriam sido os textos teatrais criados no período de liberalização do sistema, são convidados para discutir a linguagem teatral a convite do *Estado de S. Paulo*, com mediação de Aída Bárbara e Cremilda Medina: Benê Rodrigues, Ilka Marinho Zanotto, Jorge Andrade, Leilah Assumpção, Miroel Silveira, Plínio Marcos, Renata Pallottini, Sábato Magaldi e Zé Celso. O primeiro a se manifestar foi Jorge Andrade, cuja exposição de motivos para a alardeada “crise da dramaturgia nacional” foi surpreendente. Afirmou o dramaturgo que sua telenovela *Ninho de serpente* (apresentada, então, pela TV Bandeirantes) poderia ser assistida por trinta, quarenta milhões de espectadores em uma noite. Uma peça, se bem-sucedida – caso conseguisse ficar um ano em cartaz –, levaria por volta de cem mil espectadores. Na sequência emenda:

¹³⁴ Antunes Filho, em entrevista a Nelson de SÁ e Marcelo Rubens PAIVA. O teatro apolíneo de Antunes Filho. In: *Caderno Mais! Folha de S. Paulo*, 06/02/2000, p.10.

Não tenho mesmo vontade de escrever mais teatro para ir parar na biblioteca, na gaveta, para não ser vista no momento em que estou vivendo. Descobri que fiz uma opção. Então é debater: por que não existem peças brasileiras e têm dez estrangeiras? Eu acho que está seguindo a ordem normal do País, porque não são dez, mas 90% que está nas mãos de quem? Do estrangeiro. Está seguindo. Tudo segue. Então eu pergunto assim: se existe a coragem de se fazer um espetáculo caro com uma peça estrangeira, só porque fez sucesso na Broadway, por que não gastar dinheiro também com os autores nacionais e fazer isso com peças caras? Porque quando lêem um texto meu, diz-me: “Jorge, nós não podemos encenar porque têm muitos atores, muitos cenários; não podemos levar *As confrarias*, não podemos levar *O sumidouro*, não podemos levar *Rasto atrás*.” Não podem levar toda a minha dramaturgia com a desculpa de que é muito caro, mas fazem *Amadeus* que é cara, e fazem outros, que são caros também.¹³⁵

Ainda nesse particular, no sentido de ampliar a reflexão sobre a dura realidade que o autor nacional deveria enfrentar, por exemplo, estrelas e astros consagrados pelo teatro e pela televisão rarissimamente montam autores nacionais, alegando todo tipo de argumento. Deles todos, o mais recorrente diz respeito a certa falta de qualidade dos textos. Assim, não é raro – sem que o declarante fique envergonhado, corado e outras manifestações tanto físicas como éticas – ouvir ou ler em matérias e entrevistas de certos artistas que, para buscar textos importantes, empreendem viagens para a *Broadway* e a certas capitais da Europa. Para mencionar apenas dois exemplos, sem culpar ou relativizar o talento e a importância dos citados – insisto tratar-se de uma tendência praticada por uma totalidade de artistas mais próxima a determinado e hegemônico teatro –, Beatriz Segall, na década de 1980, apresentou-se em cinco espetáculos: *A carta* de Somerset Maugham, em 1980; os textos *Emily* e *Líliam* de William Luce, em 1985 e 1989, respectivamente; *O manifesto* de Brian Clark, 1988; e *O tempo e os Conways* de J.B. Priestley, a convite do Grupo TAPA, em 1986. Com produção maior, Paulo Autran, na década de 1980, ao produzir ou atender a convites, fez-se presente nas seguintes obras: *Amante inglesa* de Marguerite Duras, como diretor e ator, em 1984; *Feliz páscoa* de Jean Poiret, como tradutor e ator, em 1985; *O homem elefante* de Bernard Pomerance, como tradutor e diretor, em 1981-82; *Pato com laranja* de William Douglas Home, como tradutor e ator, em 1980; *O tartufo* de Molière, como ator, em 1985; *Quadrante*, colagem de diversos autores, como dramaturgista, diretor e ator, em 1988-89; *Quando o coração floresce* de Aleksei Arbuzov, como diretor, em 1985; *Solness, o construtor* de H. Ibsen, como ator, a convite do Grupo TAPA, em 1988; *Traições* de H. Pinter, como ator, em 1982; *Tributo* de Bernard Slade, como tradutor e ator, em 1987-88; *Vida de Galileu* de Bertolt Brecht, a convite do Grupo do Teatro de Comédia do Paraná, em 1989. Dos dois consagradíssimos intérpretes, à exceção de *Quadrante*, que apresentava também poemas em português, não há dramaturgia brasileira. Então, como construir uma dramaturgia nacional sem perspectivas de montagem? Ou com perspectivas limitadas de montagem?

Com relação ao fato de haver poucas peças brasileiras em cartaz, Sábato Magaldi, também presente à reunião, afirmou que a produção teatral brasileira, nesse particular, sempre apresentou oscilações. Em 1977, de acordo com o crítico, a maioria das peças em temporada era brasileira, e que o denominador entre elas era um caráter de oposição ao regime. Com relação ao exemplo *Amadeus*, Sábato afirmou, fazendo certa alusão ao sabonete Lux “(...) preferido por nove entre dez estrelas de cinema”, tratar-se de uma “peça-sabonete”.

Ainda acerca do mesmo assunto, Zé Celso (José Celso Martinez Corrêa), contrapondo-se à tese de ausência de textos brasileiros, tanto para aprofundar como para botar o dedo na ferida, afirmou que não só as

¹³⁵ Sobe o pano. Onde estão os autores nacionais? *O Estado de S. Paulo*, 03/10/1982, p.34. A esse propósito, bom lembrar que até hoje a surpreendente obra *As confrarias* – a primeira de um ciclo compreendendo 10 peças, ambientada em Vila Rica, no final do século XVIII, durante a Derrama –, ainda não foi montada comercialmente.

peças foram engavetadas durante a ditadura militar como também as pessoas e a cultura como um todo. “É uma coisa que atingiu o corpo físico das pessoas, a cabeça das pessoas.”¹³⁶ Claro que Zé Celso estava dizendo que a discussão precisaria ser mais profunda. Do mesmo modo, no mesmo encontro, Miroel Silveira afirmou não ter tido sorte como dramaturgo. Como autor não foi montado; então, argumentou ele, como crescer nesse trabalho que precisa do aval do público? Essa é outra história e forma de censura que, muitas vezes, tornam enfezados tantos os autores como os especialistas, impedindo os dois de desenvolver suas funções de modo conseqüente.

Plínio Marcos, presente ao mesmo encontro, por ter, como ele mesmo dizia, mais o que fazer, dificilmente deu tratos a determinadas questões e aos seus detratores, escreveu inúmeras obras importantes. Nessa ocasião, com relação ao fato de seu trabalho ser raramente mencionado pelas fontes oficiais, afirmou: “Eu fico surpreso quando falam que tem várias peças em cartaz e não citam a minha, porque a minha não é noticiada, mas a minha se apresenta todos os dias e eu pego mais público que qualquer teatro de São Paulo, porque eu estou trabalhando na periferia e ninguém vai ver, e ninguém noticia.”¹³⁷

Susana Schild, ao analisar, em 1978, a obra de Fauzi Arap, *Amor do não*, cita uma apreensão do dramaturgo reiterando, de certa forma, o problema apontado por Miroel Silveira, a partir de outra argumentação. Trata-se, realmente, de um assunto embricado em uma rede, compreendendo muitas sutilezas e nuances, senão vejamos:

Enquanto escrevia a peça, Fauzi diz que não pensava na censura. Mas reconhece que havia nele uma consciência subliminar do problema.

- Os diálogos reticentes acabaram ficando de acordo com a circunstância dramática, os personagens realmente não conseguiam colocar as coisas, os sentimentos, muito claramente. Mas a Censura, quando corta a possibilidade de uma realização, está castrando, porque o teatro existe no escrever e no representar. Quando a Censura impede isso, essa relação viva, está bloqueando um amadurecimento, está acabando com a vida. A intenção da arte não é diretamente social ou política, e quem escreve não está ambicionando um poder temporal. A arte não é de César, e o poder de exterminá-la não devia ser dado a César.¹³⁸

O desalento de muitos dramaturgos nos anos 1980, sem que isso fosse peculiar apenas a esse período, pode até apresentar traços subjetivos e apressados, mas exige mediações e cotejos. Nesse particular, a resposta a essa impossibilidade de acesso e de produção de novos textos, tendo em vista outros modos de produção, surge com a formação de grupos e pelo trabalho, muitas vezes, de dramaturgia colaborativa. Luís Alberto de Abreu, importantíssimo dramaturgo do período em epígrafe, que desenvolve algumas ações fundamentadas em processo colaborativo na década de 1980, em entrevista a mim concedida, em 16 de janeiro de 2008, afirma, com muitos traços de comicidade:

Essa coisa das pessoas imaginarem que a censura acabou no início da década de 1980, e que a partir daí deveria surgir “a grande dramaturgia”, como se os dramaturgos estivessem apenas esperando a censura abrandar para escrever seus textos, é reacionária. Muitos, então, não percebem que foi a própria censura que levou ao vazio que se viveu naquele período. Se os dramaturgos ficaram muito mais de uma década escrevendo e seus textos foram censurados, escrevendo de uma forma metafórica, sendo cortados e buscando um modo a que ele pudesse chegar ao público. Se há gente que pensa desta maneira, é gente que acredita em imagem. Eu digo que foi um processo, pelo menos em dramaturgia. A década de 1980 tem todo um processo de reconstrução. (...) Na década de 1980, a

¹³⁶ Sobe o pano. Onde estão os autores nacionais? *O Estado de S. Paulo*, 03/10/1982, p.34.

¹³⁷ Idem, ibidem p.34.

¹³⁸ Susana SCHILD. *Sem cortes a investigação da violência*. *Jornal do Brasil*. Apud: *Nossos autores através da crítica*, v.4. São Paulo: Associação Museu Lasar Segall, 1983, p.3.

figura do diretor cresce muito, e eu não acho uma coisa tão horrenda, não. Afinal, trata-se de uma década de transição. Lembro até que muitos, nesse momento, não queriam dramaturgos. O consenso geral dava conta de que a dramaturgia não era necessária. Se não fosse um dramaturgo do tipo Nelson Rodrigues, era fracassado e levava pedradas na rua. Criou-se uma mitologia de que o dramaturgo não era necessário, isso por um lado; por outro, em movimento coerente a este tipo de pensamento, o de que não havia dramaturgo nacional. Tirando o Nelson Rodrigues, não havia dramaturgo nacional. A gente teve de viver com esse mito. Diretor recém-formado da ECA dirigia Shakespeare alegando que dirigia textos do autor do inglês porque não havia dramaturgia nacional. Curiosamente, por viver tudo isso, por ter vivido esse processo, eu me dizia reiteradamente: “Será que eu cheguei em uma época errada? Será que eu cheguei em uma época em que aquilo que eu gosto de fazer está acabando?” Esse papo de não haver grandes dramaturgos e se perguntar: cadê o nosso Arthur Miller, o nosso O’Neill... Nós não temos O’Neill. O’Neill é nos Estados Unidos. Cadê nosso Feydeau? Nós não temos Feydeau. Sinto muito... Essa década de 1980 foi década de transição. Sinto muito, mas não se está mais produzindo para aquele tipo de teatro, cujos espectadores queriam os Feydeaus, os O’Neills... Esse tipo de teatro está sendo explodido.

Do mesmo modo como foram censurados tantos dramaturgos, impedindo que novos autores surgissem, muitos grupos de teatro “quebraram” ou mudaram de rumo. O diretor Roberto Lage, em entrevista a mim concedida em 17 de janeiro de 2008, acerca de um grupo de teatro de que participava no final dos anos 1960, no bairro da Lapa, em São Paulo, apresenta um problema enfrentado com a censura com relação a um espetáculo apresentado pelo grupo, cujo estratagema deve ter sido adotado por outros coletivos também:

Era um grupo bastante bem organizado. E fizemos uma apresentação à revelia da Censura, e é claro que a Polícia Federal ocupou o teatro e nos impediu. Foi a minha primeira ida às dependências da Polícia Federal naquela época. Mudou significativamente a nossa vida ali porque qualquer texto que a gente montasse era proibido; então, começamos a nos dedicar ao teatro infantil. Isto aconteceu em 1968. Aí começamos a fazer teatro infantil, um tipo de espetáculo que, na época, a gente considerava engajado.

Durante a ditadura brasileira, e mesmo depois de ela “oficialmente” ter sido superada pela democracia, cuja trajetória se inicia, de modo mais formal, a partir de 1985, os “sentimentos antinômicos” conviveram: imbricaram-se em desarmonia, mas conviveram. Então, pelo desconhecimento de produção e de manifestações mais gerais, é impertinente afirmar que nos anos de 1980 não teria surgido uma dramaturgia qualitativa e significativa; afinal, a década trouxe à tona produções de Luís Alberto de Abreu, Alcides Nogueira, Flávio de Souza, José Antônio de Souza, Naum Alves de Souza, Zeno Wilde. Na linha das comédias: Jandira Martini, Marcos Caruso, Juca de Oliveira, entre tantos outros. Assim, além dos recém-iniciados, muitos veteranos atravessaram a década, produzindo obras intensamente, como: Plínio Marcos, Maria Adelaide do Amaral, Carlos Alberto Soffredini.

Em janeiro de 1980, os jornais publicaram ampla pesquisa desenvolvida pelo Instituto Gallup, acerca da década que havia passado e a que se iniciava. No momento da pesquisa deixara de existir a crença-conceito na metáfora culinária segundo a qual o bolo preparado pelo programa econômico do governo militar seria dividido. Dessa promessa não sobrara absolutamente nada. No final dos anos 1970 – início do processo dito de distensão (que depois de 1978 passou a ser chamado de abertura) há grande pessimismo em relação à próxima década. Algumas palavras de ordem usadas pelos militares para promover o golpe como: controle da inflação; erradicação da corrupção; supressão das ameaças e eliminação dos comunistas, entre tantas outras promessas, não mais convenciam, posto que apenas a última delas, de certa forma, se cumprira. No governo do general João Baptista de Figueiredo, o ministro da Fazenda Delfim Neto (que substituíra Mário Henrique Simonsen, cuja imagem estava ligada à idéia do “milagre”), tentou, mas não conseguiu como em período

anterior, “contramanipular” a inflação; havia denúncias de corrupção entre quadros das Forças Armadas; a dívida externa havia crescido incontrolavelmente; os salários haviam sido achatados, como decorrência à ida do Brasil ao Fundo Monetário Internacional (FMI). Enfim, as promessas dos militares haviam “feito água”. Os discursos estavam muito distantes das experiências e das práticas político-sociais. Roberto Campos lembra que, no começo do governo Figueiredo, havia estourado a segunda crise decorrente do petróleo, e o Brasil estava despreparado para enfrentar essa crise. Em decorrência disso, houve uma mudança na conjuntura financeira internacional. Assim, quatro fenômenos internacionais determinaram o desgoverno Figueiredo: “(...) a alta de juros, que apanhou o Brasil com uma grande posição de endividamento; a recessão mundial; a queda de preços de matérias-primas e a interrupção de créditos internacionais. Então, quatro cavaleiros do Apocalipse que aportaram ao país no começo do governo Figueiredo.”¹³⁹

Ainda ligada a essa questão, a própria crise que demove o conceito de *desenvolvimentismo* e do Estado pautado por práticas e estratégias daí advindas, tendo em vista sua complexidade, tem muita dificuldade para se manter na medida em que suas determinações têm raízes profundas no capitalismo internacional. Nesse particular, é bom não perder de vista que o México, por exemplo, em 1982, decretou Moratória. “(...) os organismos multilaterais de financiamento, como o Banco Mundial (Bird) e o Fundo Monetário Internacional (FMI), passaram a impor aos países devedores uma receita de ‘ajuste’ interno baseada em princípios ‘neoliberais’, como por exemplo o controle da inflação mediante o enxugamento da base monetária, o que redundou em arrocho salarial”. (T. RODRIGUES, 2003: 12) Com a crise da dívida externa, nota-se, como aponta certo comportamento da imprensa, que as intervenções do FMI, a partir de 1982, afetam:

(...) principalmente economias periféricas da área do dólar, a ideologização do noticiário econômico tornou-se um imperativo dos interesses dos grandes bancos. A imprensa brasileira primeiro agiu como porta-voz do governo, e, quando a crise se instalou, adotou por inteiro a ótica dos bancos credores. Nesse episódio destacaram-se dois desvios de comportamento tradicionais do jornalismo econômico brasileiro: o oficialismo e o entreguismo. O oficialismo é característica geral do jornalismo brasileiro, que privilegia fontes oficiais ou detentoras de algum grau de autoridade. O entreguismo, que consiste em defender sistematicamente a imagem e os interesses das empresas, países, autoridades e bancos estrangeiros, em detrimento de seus congêneres nacionais, parece resultar de uma mentalidade colonizada, marcada por uma auto-estima baixa, pela crença profunda de que o estrangeiro é superior. (...)

E, com o colapso da economia soviética, o jornalismo econômico tornou-se dogmático: passou a falar como portador de uma verdade revelada, como se todas as idéias tivessem sido anuladas por uma única lógica, a do modelo neoliberal. Assim, se consolidou o jornalismo econômico como discurso totalizante, aético e dogmático. (KUCINSKI, 1998: 40-1)

Em 24/01/1980, o jornal *O Estado de S. Paulo* publicou uma matéria, à p. 18, intitulada *O teatro entre a abertura e a censura*, com vários dramaturgos, dentre os quais: Mário Prata, Carlos Queiroz Telles, Plínio Marcos, Lauro César Muniz, Gianfrancesco Guarnieri, que discutiam vários aspectos da vida social daquele momento, com ênfase aos novos caminhos da dramaturgia. No concernente à criação dramática, os dramaturgos apontaram que os novos temas que deveriam dominar a dramaturgia nascente seriam a política e o popular. Além de destacarem os “estrágos” e procedimentos da censura oficial e aquela, que na ausência de termo mais adequado, era chamada e reconhecida como paracensura. Dessa forma, pode-se entender por autocensura àquele mecanismo ideológico perverso, que se legitima nas práticas individuais e sociais, segundo o qual os produtores de cultura e os artistas – antes mesmo de eventuais sentenças censórias e proibições às

¹³⁹ Roberto Campos, em entrevista concedida a Ronaldo Costa COUTO. *Op.cit.*, p.41.

suas obras, por indivíduos com tal função atribuída pelo Estado, em condição de excepcionalidade –, antecipam-se aos padrões estabelecidos no sentido de se livrarem de proibições de que possam ser alvo. Mecanismo perverso e mais danoso do que a censura exógena exercida pelo Estado, porque concerne ao envolvimento da vítima da repressão no ato repressivo. Mais do que pensar duas vezes antes de agir, a partir de uma metáfora automobilística, a autocensura promove o percurso de andança com o freio de mão acionado e aos cuidados de bem treinada equipe de especialistas. De outra forma, tendo em vista os longos anos de barbárie, muitos artistas tinham dentro de si um “censor virtual” autocontrolador e esquadrinhador dos processos de criação.

Bernardo Kucinski (1998: 51-3), com relação à prática de autocensura perpetrada pela imprensa, em convivência com o exarado pelo Estado, afirma, ao defender uma ética efetivamente por ele praticada:

A autocensura é a supressão intencional da informação ou parte dela pelo jornalista ou empresa jornalística, de forma a iludir o leitor ou privá-lo de dados relevantes. Trata-se de uma importante forma de fraude porque é uma mentira ativa, oriunda não de uma reação instintiva, mas da intenção de esconder a verdade. (...) A autocensura, em primeiro lugar, suprime a própria informação de que a informação está sendo controlada. Não deixa cicatrizes. [alusão a um pensamento de Engels acerca de texto que carrega marca de censura prévia]. Por isso, o lugar da autocensura na história da repressão ao pensamento e à informação durante o regime militar acabou soterrado pelos episódios menos freqüentes porém mais espetaculares de censura exógena, fechamento de jornais e prisões de jornalistas. (...)

A autocensura é um crime intelectual com autoria, um ato pessoal de fraude, mesmo quando ordenado pela empresa jornalística, porque no jornalismo as hierarquias dos sistemas de produção da informação são constituídas por indivíduos jornalistas. (...)

Podemos concluir que a autocensura é demarcada dos demais processos sociais e psíquicos de construção da notícia pelo objetivo consciente do jornalista e da empresa de desinformar o leitor; pela relação de desonestidade do jornalista com a veracidade jornalística (...).¹⁴⁰

Com o fim da ditadura militar deixa de existir o censor, instalado, algumas vezes, nas próprias instituições culturais, mas não deixa de existir a censura. Deixam de existir os antagonismos representados objetivamente por pares opostos civil *versus* militar ou civil *versus* civil a serviço dos militares, mas não o cenário de contenda ou as trincheiras internas de disputa pela “oficialização” de certo olhar acerca dos acontecimentos sociais. O inimigo está plantado em cada um de nós e também em companheiros e parceiros no trabalho teatral. Assim, a existência da já mencionada memória autoritária agrega a si também medo e lentidão na exposição do pensamento; no fazer tanto individual como coletivo. Difícil, entretanto, auferir objetivamente dados para dimensionar a permanência de um mecanismo tão perverso dessa natureza. Durante toda a década, textos, espetáculos, filmes foram censurados. Devido ao processo censório, por exemplo, *O rei da vela – o filme* de Zé Celso e Noilton Nunes tem estréia mundial em Paris, em 29 de junho de 1982. Aliás, até hoje, pouquíssimos, mesmo entre aqueles que fazem teatro, são os que conhecem tal obra. Ainda acerca deste assunto, Zuenir Ventura (GASPARI *et al.*, 2000: 55-6) afirma:

(...) Cada criador será o seu próprio censor. Essa hipótese, que poderia até ser confundida com a imagem de um paraíso sem censura, por falta do que censurar, seria na realidade um deserto sem cultura, por medo de criar. Seria

¹⁴⁰ Neste artigo, que batiza também o livro, o caso das antenas parabólicas, Kucinski discute sobretudo a falta de ética tanto da empresa como do jornalista Carlos Monforte que, em convivência, prepararam “uma arapuca”, deixando o microfone aberto antes daquilo que seria uma entrevista oficial, na qual o ministro da Fazenda Rubens Ricupero confidenciou estar aproveitando o cargo para promover ativamente a candidatura de Fernando Henrique Cardoso à reeleição. O ministro evidentemente foi demitido, mas não o jornalista.

o reino da autocensura. A substituição do aparelho ostensivo da censura pelo mecanismo interno da auto-repressão, com cada criador ousando cada vez menos, é o caminho mais rápido para levar a cultura ao estado tão sonhado por aqueles que pensam em revólver quando ouvem a palavra cultura: ao reino da ordem, do conformismo e da obediência – à paz dos cemitérios.

(...) a ação da censura não impede a criação, mas apenas sua manifestação, embora logo depois seus efeitos colaterais, imperceptíveis à primeira vista, acabem inoculando a criação na medida em que esta não pode manifestar-se. E esse processo é tão insidioso que as dores de cabeça que a censura externa provoca são até salutares em comparação com o torpor que produz depois, ao injetar no organismo, sob a forma de medo, o seu contagioso sucedâneo: a autocensura.

Dessa forma, tendo em vista os objetivos da imprensa burguesa centrarem-se principalmente no lucro, a prática da autocensura, em determinadas circunstâncias, significava eliminação de prejuízos futuros às empresas. Prevenir portanto seria sempre melhor em vez de remediar. Nesse particular, ainda, Claudio Abramo lembrava que: “A liberdade de opinião do jornalista tinha como limite a orientação dos patrões.”¹⁴¹

Ainda em 1980, no *Estado de S. Paulo*, foi publicada uma matéria comentando – à semelhança do ocorrido com homens e mulheres, banidos pelo regime militar –, que várias peças, nos tempos de abertura, “voltavam do exílio”: *Papa Higirte* e *Rasga coração* de Oduvaldo Vianna Filho; *Abajur Lilás* e *Barrela* de Plínio Marcos, liberadas em abril de 1980; *Patética* (referindo-se à morte de Vladimir Herzog), de João Ribeiro Chaves Neto; *Calabar* de Chico Buarque de Hollanda e Ruy Guerra.¹⁴² Havia uma espécie de hipóstase entre o que os discursos “vendiam e apresentavam” e o que se vivia. Acerca da importância de *Calabar*, que fora proibida no Rio de Janeiro, pouco antes da estréia, mas remontada em 1980, em entrevista já mencionada, lembra Lígia Cortez:

Calabar representou a retomada de um momento político em que se começou a falar, a se fazer obras um pouco mais políticas e a se fazer coisas com um pouco mais de coragem. Depois de um longo período de censura e de terror, em que era muito difícil e quase impossível a realização de produções mais combativas e talvez, de modo mais evidente até 1984, penso que com o movimento das Diretas, as pessoas passaram a reexperimentar e a tatear uma outra voz.

Momentos para pensar o futuro, mas buscando recuperar experiências que haviam sido interditadas, interrompidas, proibidas. Nessa busca de recuperação de ações do passado, mas sem consciência de que nos anos 1980 se vivia o fim do “velho e bom liberalismo”, do mecenato e do paternalismo. Trata-se de uma década em que também culturalmente houve um comportamento de subordinação às implacáveis leis do mercado. Contundência da chamada cultura industrializada, de derrocada dos procedimentos auráticos e anúncio, por parte de alguns coletivos artísticos, de novos procedimentos de andança. Acerca desse assunto, mas atendo-se a outro aspecto, afirma Zuenir Ventura (GASPARI *et al.*, 2000: 48):

Além dos obstáculos opostos pela complexa realidade brasileira – onde ao lado das “ilhas de consumo” coexistem o analfabetismo em massa, o baixo índice de escolarização e o baixo poder aquisitivo –, há a resistência daqueles que, apegados a padrões estéticos e formas de produção cultural típicos de uma época passada, combatem o novo processo em nome da qualidade, que seria incompatível com esse tipo de cultura, e em nome da liberdade de criação, que estaria subordinada à demanda do mercado. Tendo que atender mais ao requerido pelo consumo do que aos seus próprios impulsos e preferência, esses intelectuais se considerariam *produtores* e não *criadores* – fabricantes de produtos em série e não criadores de objetos únicos.

¹⁴¹ Claudio ABRAMO. *A regra do jogo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994. *Apud* Bernardo KUCINSKI. *A síndrome da antena parabólica*. *Op.cit.*, p.68.

¹⁴² Em cartaz as peças que voltaram do exílio. *In: O Estado de S. Paulo*, 27/04/1980, p.44.

De dezembro de 1968 até meados da década de 1970, que corresponde ao paroxismo do autoritarismo –, de longos silêncios; de ações contingencialmente mais voltadas aos círculos fechados e, em muitos casos, de redefinição de táticas e mesmo de recolhimentos estratégicos. Nesse período não se podia chamar muito a atenção. Nesse particular, por exemplo, com relação à linguagem teatral, Yan Michalsky, tanto pública como por intermédio de vários de seus escritos, insistia que durante o período ditatorial era preciso que o crítico fosse extremamente cuidadoso em seus comentários. Apontar sentidos por detrás das muitas metáforas contidas na obra poderia caracterizar-se em denúncia revelatória. Colocar a obra em perigo e “entregá-la de bandeja” aos alçózes censores. Então, obra e apreciação crítica tiveram de ser (auto)esquadrinhadas “encubando”, por intermédio de expedientes de autocensura, o “a que viemos”, uma interlocução crítica, alusão a experiências estéticas do passado. Foi preciso recolher-se, esconder-se entre os demais como tática de sobrevivência mesmo. Essa espécie de aquartelamento e de impossibilidade de participar da pólis promove em alguns uma andança tática para dentro e de deambulação do sonho que libertasse para outros.

Durante a década de 1980, o Apoenia/Engenho, também objeto desta tese, preparou-se para a deambulação. Dessa forma, assim como o TUOV, rompeu com o circuito comercial para não abrir mão de certa autonomia.

Assim, como há poucos (quando há) espaços para o desenvolvimento das atividades culturais na periferia, os moradores afastados do centro, com necessidade de interlocução diferenciada e de troca de experiências simbólicas como aquelas que as artes provocam, refuncionalizam espaços sociais existentes criando o *point*, o mocó, o pedaço. De acordo com José Guilherme Cantor Magnani, “pedaço” aponta um espaço intermediário entre o privado (a casa) e o público (a rua). De acordo com o autor, a casa: “(...) é o lugar da família, à qual tem acesso os *parentes* (ligados por laços já estabelecidos de antemão) e a rua é dos *estranhos* (onde em momentos de tensão e ambigüidade, recorre-se à fórmula ‘você sabe com quem está falando?’ para delimitar posições e marcar direitos), o pedaço é o lugar dos *colegas*, dos *chegados*.”¹⁴³

Ao analisar tanto os conceitos pressupostos como as diversas práticas sociais de convivência no espaço urbano, que os diversos agentes sociais – os proprietários dos meios de produção, grandes industriais, principalmente; os proprietários fundiários; os promotores imobiliários; o Estado; e os grupos sociais excluídos – fazem e refazem a cidade, muitas vezes de modo transgressor, em especial quando se atende aos interesses dos agentes dominantes, Roberto Lobato Corrêa afirma:

O espaço urbano capitalista – fragmentado, articulado, reflexo, condicionante social, cheio de símbolos e campo de lutas – é um produto social, resultado de ações acumuladas através do tempo, e engendradas por agentes que produzem e consomem espaço. São agentes sociais concretos, e não um mercado invisível ou processos aleatórios atuando sobre um espaço abstrato. A ação destes agentes é complexa, derivando da dinâmica de acumulação de capital, das necessidades mutáveis de reprodução das relações de produção, e dos conflitos de classe que dela emergem. (...) A desigualdade sócio-espacial também não desaparece: o equilíbrio social e da organização espacial não passa de um discurso tecnocrático, impregnado de ideologia.¹⁴⁴

Dessa forma, tantos são os equívocos com relação aos espaços distantes e desconhecidos, que se afirma, por exemplo, existirem “cidades-dormitório”, como se a totalidade da população existisse nesse espaço apenas para o sono noturno. A imposição de um nome estigmatizante como esse impõe certa imobilidade

¹⁴³ José Guilherme Cantor MAGNANI. Apresentação da nova edição. In: *Festa no pedaço: cultura popular e lazer na cidade*. 7ª ed. São Paulo: Hucitec; Unesp, 2003, p.12.

¹⁴⁴ Roberto Lobato CORRÊA. Quem produz o espaço urbano? In: *O espaço urbano*. São Paulo: Editora Ática, 1989, p.11-2.

reivindicatória e transformativa. Como se nesses vazios espaços, preenchidos por camas, mas habitados também por crianças, jovens, velhos não importasse; como se não existissem os finais de semana; como se para os suburbanos moradores desses espaços não existissem outras formas e necessidades de contato comunitário. Cidades-dormitório também são espaços repletos de “pedaços” determinados. Dessa forma, pertencer ao chamado pedaço significa

(...) ser reconhecido em qualquer circunstância, o que implica o cumprimento de certas regras de lealdade (...). (...) a periferia dos grandes centros urbanos não configura uma realidade contínua e indiferenciada. Ao contrário, está repartida em espaços territorial e socialmente definidos por meio de regras, marcas e acontecimentos que os tornam densos de significações porque constitutivo de relações. (...) uma população sujeita a oscilações do mercado de trabalho e a condições precárias de existência é mais dependente da rede formada por laços de vizinhança, parentesco e origem. (CHAUI, 1989: 69)

Em entrevista a mim concedida por César Vieira, em 19 de fevereiro de 2007, perguntado acerca do momento mais importante do processo compreendido pelos espetáculos apresentados pelo TUOV: que deixa absolutamente claro que a estética está a serviço da ética, com os olhos adoçados pelas lágrimas de quem lutou toda a vida, afirma, sem nenhum pudor, ser o debate. Claro que o mestre confia na “eficácia e pertinência de seu trabalho”, também do ponto de vista temático e estético. Sabe que a forma adotada para criação e apresentação dos espetáculos montados pelo Grupo deflagra discussões que ajudam também a transformar o pedaço e as relações dos moradores da periferia da imensa megalópole paulistana. Por último, por ser no pedaço, no *mocó*, no *point* que se realiza o lazer coletivo, ainda com Marilena Chaui (CHAUI, 1989: 70), atenta ainda às teses de Magnani: “(...) entre o espaço hostil e ameaçador da grande cidade e a privacidade da casa, a população da ‘periferia’ cria um espaço próprio no qual os símbolos, as normas, os valores, as experiências, as vivências, permitem reconhecer as pessoas, estabelecer laços de convivência e de solidadriedade, recriar uma identidade que não depende daquela produzida pela sociedade mais ampla.”

Nesse particular, a partir de oportunas revisitações a conceitos e reflexões de Michel de Certeau (1994: 183), nesse dialético confronto entre pouso e expansão aparentes, de transformação de locais em espaços sociais refuncionalizados, afirma o autor:

(...) Caminhar é ter falta de lugar. É o processo indefinido de estar ausente e à procura de um próprio. A errância, multiplicada e reunida pela cidade, faz dela uma imensa experiência social da privação de lugar – uma experiência, é verdade, esfarelada em deportações inumeráveis e ínfimas (deslocamentos e caminhadas) compensada pelas relações e os cruzamentos desses êxodos que se entrelaçam, criando um tecido urbano, e posta sob o signo do que deveria ser, enfim, o lugar, mas é apenas um nome, a cidade. A identidade fornecida por esse lugar é tanto mais simbólica (...) existe somente um pulular de passantes, uma rede de estadas tomadas de empréstimo por uma circulação, uma agitação através das aparências do próprio, um universo de locações freqüentadas por um não-lugar ou por lugares sonhados.

Mas como na experiência concreta de muitos criadores não era sequer possível sonhar com espaços próprios para viabilizar seus sonhos, em grande parcela do período nomeado década de 1980, foi um tempo ainda de muitas ações circunscritas a quatro paredes. De modo oposto ao que caracteriza o fenômeno teatral, é como se os espectadores fossem obrigados a ir para o palco. Desse deslocamento de espaço (um novo ou um não-lugar) e, apartados pela chamada quarta parede,¹⁴⁵ os espectadores teriam de contemplar a vida

¹⁴⁵ Dentre outras, por seu caráter original, o conceito é discutido no texto de Denis DIDEROT. *Discurso sobre a poesia dramática*, publicada em 1758. Nessa obra, o autor contesta os excessos e exageros do teatro de sua época, sobretudo pela artificialidade a que estava relegado, à subserviência e ao domínio dos cânones clássicos (impostos desde Richelieu,

social, não apresentada na forma de um drama, mas como um colossal espetáculo de dimensões épicas. Em *O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov*, Walter Benjamin chama a atenção para determinados momentos da vida – exemplificando como aqueles que voltam de uma guerra –, em que não há muito a ser contado ou experiências a serem partilhadas. Se, como afirma o filósofo, o narrador fosse um homem que soubesse dar conselhos (como Certeau, o indivíduo ligado às artes do fazer), o longo período ditatorial brasileiro tornaria essa capacidade antiquada (dar conselhos), especialmente por conta de as experiências pessoais e sociais, pelas injunções conjunturais, terem deixado de ser comunicáveis.

Apesar de o processo de distensão política ou gradualismo ter-se iniciado no governo de Ernesto Geisel (1974-1979¹⁴⁶) – cujo período corresponde à falência do chamado milagre econômico brasileiro –, há controvertidas versões acerca da indicação do general à presidência da República. Organizado a partir de entrevistas concedidas por Ernesto Geisel, Maria Celina d'Araujo e Celso Castro, no livro *Ernesto Geisel*, os autores apresentam uma afirmação do general segundo a qual, depois de terem sido apresentados nomes à sucessão do general Emílio Garrastazu Médici (tendo em vista os interesses internos e antagônicos nas Forças Armadas, representados pelos militares do grupo da linha dura e aqueles do grupo dos moderados), o seu teria vencido e sido anunciado em junho de 1973. Considerando para além do fato de ele ser presidente da Petrobras, chefe do Gabinete Militar no governo Castello Branco e ser o irmão mais jovem do ministro do Exército, Orlando Geisel. Por conta do currículo, alega o general Geisel, que seu nome vencera os outros, e também por haver ainda no País focos de resistência que precisariam ser vencidos. Assim, afirma o general:

O civil [Leitão de Abreu] ainda não teria condições de enfrentar esse problema [focos de luta armada]. A revolução ainda não teria chegado ao fim. Vejam o seguinte. Quando assumi a presidência, estabeleci que meu propósito era alcançar a normalização da situação do país, mas que essa operação tinha que ser feita com segurança. Não se podia liberar o país e daí a pouco ter que voltar atrás. Era uma operação gradativa, lenta. Esse era o conceito que se tinha dentro das Forças Armadas. Não se poderia, de repente, estabelecer a liberalização de todos os problemas, porque as forças subversivas continuavam em menor ritmo, em menor escala, mas continuavam. Conspiração daqui, conspiração dali, movimento aqui, um roubo de banco ou de armas acolá, um assassinato etc.¹⁴⁷

Geisel, ciente da responsabilidade de reconduzir o processo de liberalização do regime, mas com o fito de deixar claro a todos a situação e os prazos para essa transição, afirma, em discurso de 19 de março de 1974, que os “instrumentos legais de exceção” permaneceriam como recursos potencias, até que fossem “(...) superados pela imaginação política criadora, capaz de instituir, quando oportuno for, salvaguardas positivas dentro do contexto institucional.”¹⁴⁸

A verdade é que o general Médici e o grupo da linha dura, que ele representava, haviam perdido o controle do processo de sucessão. Por intermédio de Geisel e Golbery venceram os castelistas; assim, pela

no sentido de unificação do Estado absolutista francês). Então, mantendo-se refratário à imposição daquelas regras, defendia a subsunção destas apenas às leis da natureza. Naturalidade e apologia ao homem bom (*honnête homme*) portanto era o que pedia o autor ao teatro de sua época. Para apresentar uma cena mais “natural”, segundo sua ótica, seria necessário criar uma obra mais próxima àquilo que fosse encontrado na vida social, instituindo, no palco, “uma espécie de parede de alvenaria imaginária”. Cf. Denis DIDEROT. *Discurso sobre a poesia dramática*. São Paulo: Brasiliense, 1986. No século XIX, a partir da forma hegemônica do drama, o conceito transformou-se em “quarta parede”: segregando atores e público (erigindo-se a partir do fosso de orquestra). Nessa nova e definida função, o palco transforma-se em espaço de reprodução ilusionista: simulacro do real, a partir do qual, o espectador – tanto pelos recursos como pela abordagem de conteúdos utilizados –, primordialmente estabelece uma relação pática com a obra, na condição de *voyeur*.

¹⁴⁶ Com 400 votos, o general Geisel venceu, em processo de eleição indireta, o candidato do MDB: Ulysses Guimarães e o vice Barbosa Lima Sobrinho, que receberam 76 votos.

¹⁴⁷ Maria Celina D'ARAUJO e Celso CASTRO. *Ernesto Geisel*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas Editora, 1997, p.259-60.

¹⁴⁸ Sebastião C. Velasco e CRUZ. *De Castelo a Figueiredo, uma visão histórica da “abertura”*. Apud Isidoro CHERESKY e Jacques CHONCHOL. (Org.). *Crise e transformação dos regimes autoritários*. Op.cit., p.43.

ótica daqueles da linha dura, estavam certos de que o “fervor revolucionário” diminuiria. Dessa forma, afirma Skidmore que, pela condição de Orlando Geisel encontrar-se no Ministério do Exército: (...) os castelistas assumiram o posto de comando. Orlando era ajudado pelo fato de que muitos oficiais linhas-duras mais jovens, que exigiram medidas radicais em 1964, 1965 e 1968, estavam agora preocupados com suas carreiras, já que dissenter da sucessão poderia prejudicar suas futuras promoções. Médici e seus aliados foram superados em habilidade.” (SKIDMORE, 1988: 299-300)

No processo de distensão, uma série de renhidos e conflituosos interesses intramilitares, tanto de natureza institucional como de natureza individual¹⁴⁹, contribuíram para a permanência de grupos paramilitares, como foi o caso, não só em São Paulo, do Comando de Caça aos Comunistas (CCC).¹⁵⁰ À democracia que se anunciava, no governo Geisel, “de forma lenta, gradual e segura/estável distensão”, como dizia o *slogan*, talvez não fosse possível e nem se quisesse acabar com organizações como essas. De certa forma, de acordo com determinados interesses, as ações de grupos dessa natureza ajudavam a disseminar o medo; sinalizando portanto um (des)controle em relação aos excessos. Assim, sob a ótica desse e de outros agrupamentos assemelhados, os chamados excessos democráticos ou legalistas poderiam desencadear a ira dos anônimos integrantes do grupo, o que queria dizer ações terroristas. Tanto isso é verdade que, em ocasiões específicas, alguns desses autodenominados “paladinos da exceção”, além de ações como bombas na casa de militantes de esquerda, adotaram as bancas de jornais como inimigas. Do mesmo modo, a Livraria Capitu, na Rua Pinheiros, 339 – em São Paulo, em cuja vitrina havia pôsteres de Che Guevara, foi atacada, depois de ameaças anônimas por telefone, pela mesma organização e por idênticos motivos. Esse expediente usado pela organização juntava-se a tantos outros, como: cartas anônimas, seguir de modo declarado os indivíduos, anotar ostensivamente placas de automóveis, solicitar nomes completos de vizinhos. Em 1980, a organização de extrema direita Falange Pátria Nova, que já havia seqüestrado o jurista Dalmo de Abreu Dallari¹⁵¹, enviou nota ameaçadora ao jornal *Diário Popular*, publicada em 12/07/1980:

A organização clandestina que se intitula *Falange Pátria Nova* reivindicou a responsabilidade pelo atentado ao jurista Dalmo de Abreu Dallari, enviando carta à nossa redação. Eis o texto da mensagem: A *Falange Pátria Nova* assume a responsabilidade pelos “avisos” ao anti-patriota Dalmo Dallari e comunica que os próximos serão os indivíduos e entidade abaixo-relacionadas: Angélico Sândalo, Fernando Moraes, Idibal Pivetta, Helena Greco,

¹⁴⁹ Alfred STEPAN [Os *militares: da abertura à Nova República*. Op. cit.] refere-se ao processo sucessório e de distensão como uma dialética de concessão, por parte do regime, e de conquista, por parte da sociedade.

¹⁵⁰ Trata-se de organização formada, desde antes do golpe militar de 1964, por indivíduos de extremada vocação aos ideários nazi-fascistas que agiam na clandestinidade, por intermédio de ameaças ou pela ação direta. Seus inimigos mais comuns foram instituições, como: a OAB, a ABI, a Igreja; eventos antiditadura e cidadãos: de estudantes a religiosos, passando pelos comerciantes e artistas. É provável que a organização fosse mantida por empresários, sobretudo pela infraestrutura econômica de que dispunha; e por militares, tendo em vista as estratégias utilizadas. Suas ações mais sistemáticas e cruéis ocorreram na década de 1960. Do ponto de vista cultural, é conhecida a invasão e depredação que a organização fez em 18/07/1968 no Teatro Ruth Escobar. Nesse dia, depois de várias ameaças, o grupo interrompeu o espetáculo *Roda viva* de Chico Buarque de Hollanda, dirigida por Zé Celso, e espancou alguns artistas que participavam da montagem. Ainda em São Paulo, de acordo com Zuenir VENTURA. 1968 – o ano que não acabou. Op.cit., p.237, três homens, depois de espancar os atores: Emilio di Biasi, Paulo Bianco e Norma Benguel, que apresentavam no Teatro de Arena *Cordélia Brasil* de Antônio Bivar, seqüestraram a atriz, que foi levada ao Rio de Janeiro, para prestar depoimentos no quartel da Polícia do Exército. A atriz foi interrogada, pediram-lhe desculpas e soltaram-na. Outros desses grupos foram: Aliança Anticomunista Brasileira (AACB) e Falange Pátria Nova (FPN).

¹⁵¹ Darcy RIBEIRO [Aos *trancos e barrancos* – como o Brasil deu no que deu. Rio de Janeiro: Guanabara Dois, 1985, verbete 2367] afirma: “Reacionários paulistas, inconformados com o encontro do Papa com o operariado, seqüestram e castigam brutalmente o líder católico Dalmo Dallari, para impedi-lo de ler uma saudação a Sua Santidade. Mesmo ferido, numa cadeira de rodas, Dalmo lê a louvação, enquanto o povo grita: ‘Viva João de Deus/O Papa é nosso Rei’.”

Modesto Silveira, Geraldo Magela, Ruth Escobar, Sindicato dos Bancários de São Paulo, Teatro União e Olho Vivo, Sindicato dos Médicos, Pastoral da Zona Leste e Cebrade.¹⁵²

Ainda a esse respeito, comenta Thomas Skidmore, em publicação organizada por Alfred Stepan (1988: 59):

Nem todo mundo estava a favor da liberalização, e seus opositores clandestinos preparavam uma campanha de violência. Durante o ano de 1980 e o começo de 1981, o Brasil foi sacudido por uma série de incidentes violentos. As bancas de jornal, por exemplo, receberam notas ameaçadoras ordenando que parassem de vender publicações esquerdistas. Alguns que se recusaram a obedecer tiveram suas bancas explodidas por bombas no meio da noite.

Apesar de o general Ernesto Geisel ter conseguido fazer seu sucessor, como ele também das fileiras castelistas, a linha dura do Exército tentava mobilizar-se, buscando desestabilizar o processo de liberalização do regime. Como lembra Thomas E. Skidmore, em livro organizado por Alfred Stepan (1988: 58-9):

(...) Nem toda a violência era sem sangue. Uma carta-bomba mandada para a Ordem dos Advogados do Brasil matou a secretária que a abriu. Poucos duvidavam de que o ataque viera da direita.

Em 30 de abril de 1981 aconteceu uma explosão ainda maior. O incidente começou quando um tenente e um sargento do Exército (à paisana) da polícia política do DOI-CODI entraram de carro no estacionamento do Rio (Riocentro) onde estava ocorrendo um concerto em benefício de causas esquerdistas. A bomba explodiu no carro, matando o sargento e ferindo gravemente o tenente.”

As bombas no Riocentro, sendo que a segunda delas fora colocada em uma caixa de força, não feriu ninguém. De acordo com ministro da Justiça Ibrahim Abi-Ackel, entretanto, aquelas bombas teriam “explodido o governo”. Naquele momento, o empresariado e parte da burguesia, que majoritariamente havia apoiado o golpe, não eram mais favoráveis nem à manutenção do estado de excepcionalidade nem ao determinado e explicitado tipo de ações. Nesse particular ainda (como *soe acontecer*) a instalação de um Inquérito Policial Militar (IPM) para determinar a responsabilidade da ação não progredia e acabou por não apurar nada. Apesar disso, o general Figueiredo deixou claro que não queria mais bombas. Este evento promove a saída do general Golbery do Couto e Silva do governo. Inicialmente, o ministro passa para o Tribunal de Contas e dali insere-se no mercado empresarial e aceita convite para trabalhar como presidente da filial da empresa *Down* Química, braço brasileiro da multinacional norte-americana.

Ainda, com relação ao episódio Riocentro, e talvez com os olhos “plantados mais adiante”, o líder da ala moderada do PMDB, Tancredo Neves, confiante na irreversibilidade do processo de liberalização, teria afirmado: “Os militares farão as eleições porque precisam delas. Uma vez que as eleições forem efetuadas, haverá uma grande pressão para que sejam respeitadas. Não há, no Brasil, uma tradição que não aceite as eleições. Eles não prorrogarão o mandato porque isto desmoralizaria o sistema completamente.” (STEPAN, 1986: 69)

Acerca dessa mesma confiança nas eleições e do abalo na legitimidade dos militares em 1981, o então senador e presidente do PDS, José Sarney – que servia muito bem aos militares, dá uma declaração muito interessante, que naturalmente interessa aos militares da Sorbonne – defendendo a tese e tendo certeza de que seu partido faria o próximo presidente civil, afirma: “Eles têm razões institucionais para deixar o poder. Enquanto instituição, eles não têm legitimidade para governar. É uma questão diária em suas vidas. Os militares não sentem que têm poder no governo. Eles sabem que não estão preparados para tomar as

¹⁵² César VIEIRA. Ameaças de organizações fascistas. In: *Em busca de um teatro popular*. 4ª ed. atualizada. Rio de Janeiro: Funarte, 2007, p.261-2.

decisões econômicas difíceis. Os tecnocratas as tomarão, mas os militares absorverão a responsabilidade. É difícil encontrar oficiais militares que aceitem a política de Delfim.” (STEPAN, 1986: 69)

Com o processo de distensão do regime estrategicamente traçado pelos generais Ernesto Geisel e Golbery do Couto e Silva, foi apresentado um novo decreto, promulgado em 25/04/1980, substituindo a antiga normatização dos processos de censura durante o período ditatorial.¹⁵³ De modo sintético, com relação à nova lei, inserida nas propostas de distensão, as eleições de 1974, que se caracterizaram em uma espécie de plebiscito contra o governo, apontaram um crescimento das oposições: 16 senadores do Movimento Democrático Brasileiro (MDB) venceram em 21 Estados. Maria Aparecida de Aquino, em *A construção do discurso da censura em um órgão da grande imprensa*, apresenta várias planilhas com dados quantitativos de matérias censuradas no jornal *O Estado de S. Paulo*. Em uma dessas planilhas há dados segundo os quais, de março de 1973 até janeiro de 1975, de 1.136 matérias, 39 editoriais e 54 matérias assinadas, houve, por exemplo, 139 vetos em novembro de 1974. (AQUINO, 1999: 59-61) Do mesmo modo, no semanário *O Movimento*, de 07/07/1975 a 05/06/1978, 840 matérias foram censuradas. (AQUINO, 1999: 132-5)

Ainda com relação ao assunto eleições, em 24/06/1976, o governo promulga um decreto, conhecido como Lei Falcão (Lei 6339/76 – alusão ao nome do então ministro da Justiça Armando Falcão), com o objetivo de criar restrições à propaganda eleitoral, sobretudo no rádio e na televisão. Tal propósito, além de manipulação do eleitorado, visava a impedir o debate político e o controle do Congresso Nacional. Os programas eleitorais veiculados pela televisão eram rigorosamente patéticos. Não havia quem não os comentasse entre o deboche e a pena de si mesmo, na condição de eleitor obrigado a votar em processo próximo às paródias e bufonarias populares apresentadas com relação aos poderosos. Em fotos 3x4, em preto e branco; com músicas incompatíveis ao fundo, na condição de *leitmotif*, uma voz propagandeava um *curriculum vitae* absolutamente sucinto do candidato, apresentando seus feitos e qualidades. Segundo Thomas Skdimore, tratava-se da: “(...) difusão apenas de fotos dos candidatos com resumos falados inócuos sobre cada um. Era uma reação tardia à campanha de 1974, quando o MDB usou com sucesso a televisão para gerar uma grande vantagem política nas semanas finais.” (STEPAN, 1988: 40-1)

Ao lado dessa patética, mas estratégica forma de tentativa de manutenção no poder, em 2 de abril de 1977, sob a alegação de que as oposições exerciam a “ditadura da minoria”, o general Geisel fecha, com base nos Atos Institucionais, o Congresso: para ganhar tempo e conseguir perpetuar-se mais algum tempo no poder. Com esse estratagema, o governo criou, pela Emenda Constitucional nº 8, formada por 14 emendas e 3 artigos, de 14 de abril de 1977, o chamado “pacote de abril”, que essencialmente previa:

- Redução do *quorum* exigido para emendas à Constituição, de maioria de dois terços para maioria simples. No Senado, por intermédio de um colégio eleitoral – praticamente controlado pelo governo em todos os Estados – cria-se a figura do “senador biônico”. Por meio desse estratagema, o governo consegue tranquilidade para manter parte de seus interesses até 1986 (tendo em vista ser de 8 anos o cargo desse novo tipo de senador). Por último, com essa medida, o governo, de saída, contava com 27 das 66 cadeiras ao Senado, cargos atribuídos e facilitados àqueles políticos que deviam favores ao governo, e que, por conta disso, votariam a favor dos projetos de seu credor.

- Para suceder Geisel, amplia-se de cinco para seis anos o mandato do novo presidente da República. O processo presidencial deveria ocorrer em outubro do ano anterior ao de sua posse. Como as eleições para o

¹⁵³ As mudanças na Lei de Censura ocorreram em 1985. Segundo o ministro da Justiça Ibrahim Abi-Ackel, a primeira medida, nesse sentido, foi a retirada da Divisão de Censura de Diversões Públicas do Departamento de Polícia Federal para submetê-la diretamente à Secretaria Geral do Ministério da Justiça.

Congresso aconteceriam em novembro, o governo garantia, já em 1978, a eleição do novo presidente pelo colégio eleitoral existente à época do “pacote de abril”. Além disso, garantia, também, certos nomes existentes, como delegados para o colégio eleitoral das Assembléias Estaduais.

- Manutenção inicial do processo de eleição indireta para governadores dos Estados. O general Figueiredo, três anos depois, anula essa decisão tentando impedir as coligações (ou reunificação tática) no sistema já multipartidário.

- A Lei Falcão, tendo em vista o sucesso das oposições na campanha de 1974, estende-se às eleições nacionais. Além disso, com o objetivo de aumentar o grau de incerteza do sistema eleitoral, o governo acena com todo o processo de eleição direta em um único evento. Indiretamente, o objetivo inicial parecia prender-se ao cancelamento das eleições marcadas para o ano seguinte.

Era uma ditadura, apresentada em cenário de aparência democrática, na qual boa parte de seus representantes eram eleitos em “colégios eleitorais”. Tratava-se de apenas mais um golpe da censura. Governadores, prefeitos e senadores biônicos. Da mesma forma, tanto os eleitores do colégio eleitoral como a própria censura eram biônicos.¹⁵⁴

Dentre os documentos produzidos no período, criticando ironicamente os “excelentes serviços prestados pela censura” para manutenção dos militares e seus asseclas no poder, Tom Zé, provavelmente fazendo uma paráfrase ao texto *Carta ao pai* de Franz Kafka, escreveu a sua:

“Carta ao Censor

Ditadura, democracia, parlamentarismo... Que nome daremos à nossa escravidão?

Prezado Senhor:

Eu não gosto do tipo de rapazinho insidioso que se esconde na redação de um jornal para valentias que não teria coragem de dizer ao senhor aí, na sua sala da censura, na Polícia Federal. Não pratico essa coragem covarde. Por isto, o que lhe darei é respeitoso e leal, senhor censor. Não espero, tampouco, que juntos passemos a praticar os papéis de caça e caçador. Talvez até seu trabalho, assim, criasse para minha obra uma evidência maior, mas tal e tanta não me tentam. Não, quero somente levar ao senhor algumas considerações justas e indignadas.

Senhor Censor:

O ar que cada geração respira, em certa idade, é a REBELDIA. Não o digo eu. Veja nas religiões, veja na Teosofia, veja nas cosmogonias. O senhor mesmo, por exemplo, para se cristalizar como Ser, precisou dessa rebeldia. E ela lhe foi concedida, tanto que sua semente cresceu, galgou espaço, e agora exerce uma função importante. Mas, negando a seu filho a graxa com que ele vai metabolizar sua rebeldia arquetípica, esse filho não chegará nem ao que o senhor chegou. Portanto, o senhor está minando a estrada por onde ele vai passar.

GRANDE-PAI-PÚBLICO

Mas isto é pouco, isto é uma amostra. A verdadeira calamidade é que a sua função de censor o transforma num Grande-Pai-Público de toda uma geração, cuja estrada fica cheia de mata-burros, cujas células não podem se oxigenar, cuja eletricidade não encontra fios, cujo edifício não encontra solo. Cada homem contém a microistória do Homem, senhor censor. E em cada homem se repete a seqüência tese, antítese e solução. Neste mundo moderno que abandonou os contos de fada, nós, os cantores e poetas, temos que fazer de nossas peças crimes. Uma canção tem que ser um crime. Um crime, no mínimo, para que a violência congênita do ser humano “trabalhe” no mito; para que esse crime no mito elabore sem necessitar o consentimento. O senhor sabe, senhor censor? Aristóteles também pensava assim, e os gregos davam tanta importância a isso que usavam a Tragédia para ‘aliviar’ as gerações. Já nós, aqui e agora, precisávamos daquela canção censurada para fazer catarse. Aquelas canções

¹⁵⁴ Segundo o que se pôde apurar, o nome biônico foi retirado de uma determinada personagem de série de televisão, veiculada de 1975 a 1981, chamada *A mulher biônica*, protagonizada pela atriz Lindsay Wagner.

que o senhor me negou cantar vão fazer falta ao seu filho. Tanto ao seu filho pessoal e querido, quanto ao seu filho público e multiplicado, seu filho-geração. O senhor vê o que acontece no País agora, senhor censor?

ALIANÇA FRENTE AMPLA

Acho que nem eu nem o senhor estamos satisfeitos. Eu, por exemplo, pergunto: – e agora, poder civil, a quem poderei culpar? Talvez o senhor tenha palavras diferentes para dizê-lo, mas ambos estamos indignados. Então, senhor censor, procurando em mim, no âmago do meu ser, uma atitude patriótica, um ato de amor pelo país, fiz o que? Fiz aquelas canções que o senhor proibiu. Onde se vê que nós dois estamos em acorde e desacordo. Sim, pois, embora o senhor não possa talvez dizê-lo publicamente, ambos estamos decepcionados com a incapacidade e a corrupção que nos gere. Assim, estamos acordes quanto à doença, mas apartados quanto ao médico e a práxis.

Por isto lhe peço, senhor censor, que, irmanados nesse desamparo nosso, desamparo que verga nossas diferenças pessoais, tentemos soletrar um nome ou um título. Um rótulo que procuraremos nos dicionários, gírias e neologismos... Ditadura, democracia, parlamentarismo, que nome daremos à nossa escravidão comum?

Respeitosamente, seu criado,

TOM ZÉ.¹⁵⁵

Emir Sader, ao escrever o prefácio de obra publicada em 1990 sobre Gramsci, de certa forma, ilumina a questão dos modos pelos quais, tomando algumas teses do filósofo italiano, a manipulação da opinião pode ocorrer por intermédio da democracia formal. Nessa medida, aponta o reducionismo a que ficou submetida a política por uma versão economicista do marxismo, abrindo caminho para o liberalismo, cujo processo pressupõe o ocultamento dos conflitos sociais diante de uma concepção abstrata de cidadania. Havia eleições naquele momento, o que significava dizer que o País estava em processo de democratização, mas o caráter público da política, como expressão de experiência original da polis, não existia. Tratava-se, no caso em epígrafe, da criação também do que se poderia designar de candidatos-mercadoria. Dessa forma, assim comenta o autor:

A política, que originalmente significava tudo o que se refere à esfera social, pública e cidadã, foi submetida nas últimas décadas a um processo de abastardamento. Objeto do *marketing* eleitoral, a política foi redefinida como a arte do possível num outro sentido – o de que a disputa da consciência social das pessoas se dá no plano da simbologia publicitária. As campanhas eleitorais abandonaram as praças pelas salas de visita ou de jantar, a pertinência ao povo trocada pela privacidade da família, o público transfigurado num somatório de privacidades.¹⁵⁶

Entre as marcas e expressões mais radicalizadas do processo político brasileiro, iniciado em 1964, encontram-se as determinações exaradas pelos militares apresentadas no Ato Institucional número 5 (AI-5), promulgado em 13 de dezembro de 1968¹⁵⁷ e dado já como morto em 31 de dezembro de 1978. Dentre outros motivos, em 1978 a vitória do PMDB nas eleições deveu-se, dentre outros tantos motivos, à grave crise econômica, pelas reiteradas idas do Brasil ao Fundo Monetário Internacional (FMI), pela política de arrocho

¹⁵⁵ Publicada no *Estado de S. Paulo*, 07/11/1987, *Caderno 2*, p.2.

¹⁵⁶ Emir SADER (Org.). *Gramsci – poder, política e partido*. 2ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1992, p.9.

¹⁵⁷ Escrita por juristas da ditadura como Carlos Medeiros Silva, o Ato Institucional nº 5 (AI-5) caracteriza-se em um documento pequeno, formado por quatro páginas e doze artigos. O documento foi discutido e aprovado rapidamente pelo Conselho de Segurança Nacional, comandado pelo marechal Costa e Silva. Com esse decreto, a ditadura militar determinava o fechamento do Congresso Nacional, estabelecendo a cassação de mandatos de senadores, deputados, prefeitos e governadores; intervindo no Poder Judiciário, inclusive demitindo juízes; tornando legal legislar por decretos e impondo, então, o estado de sítio; reprimindo qualquer tipo de reunião; ampliando a censura, que se estendia às artes, e suspendendo o *habeas corpus* para os chamados crimes políticos. O Poder Executivo passou a ditar plenipotenciariamente as regras que deveriam ser seguidas pelos poderes Legislativo e Judiciário; as conversas de esquina eram reprimidas com violência, as manifestações de qualquer ordem foram banidas.

salarial, pelo déficit da balança de pagamentos, pelo assassinato de Alexandre Baumgartem (ocorrido em 13 de outubro de 1982)¹⁵⁸, pelo escândalo Delfim, pelo escândalo do evento do Riocentro.

Então, com relação à data do “término do AI-5”, em 31/12/1978, assim aparecia em manchete de primeira página do *Jornal do Brasil*, como se dava o desmanche da ditadura militar, transcrito por Elio Gaspari e José Silveira (GASPARI *et al*, 2000: 26):

REGIME DO AI-5 ACABA À MEIA-NOITE DE HOJE

Transcrição do Jornal

À meia-noite de hoje o Brasil sai do mais longo regime ditatorial de sua História. Dez anos e dezoito meses depois de sua edição, o Ato Institucional nº 5, que suspendeu liberdades individuais, eliminou o equilíbrio entre os Poderes e deu atribuições excepcionais ao Presidente da República, encerra sua existência.

O Presidente Ernesto Geisel, que governou com o Ato e comandou a política de extensão que o revogou, passa a última noite do ano – e do regime – na granja do Riacho Fundo. O General Figueiredo, que receberá o Governo sem poderes arbitrários, começará o ano na Granja do Torto, também em Brasília.

A partir de meia-noite:

- O brasileiro passa a ter direito ao *habeas-corpus* nos casos de crime político.
- Os mandatos parlamentares voltam a ser invioláveis. O Executivo não pode mais cassá-los.
- Os direitos políticos tornam-se permanentes. O Executivo não pode mais suspendê-los sem amparo judicial.
- O Congresso passa a funcionar por delegação popular. O Executivo não pode mais colocá-lo em recesso.
- O Poder Judiciário recupera suas prerrogativas.
- Os funcionários públicos recuperam o direito de só sofrerem punição de acordo com as leis. O Executivo não pode mais demiti-los ou aposentá-los.
- O Direito brasileiro livra-se da pena de morte, da prisão perpétua e do banimento.
- Os Estados recuperam parte de sua autonomia. O Executivo não pode mais colocá-los sob intervenção sem licença do Congresso.
- Desaparecem da legislação nacional as siglas AI (Ato Institucional) e AC (Ato Complementar).

JORNAL DO BRASIL, 31 DE DEZEMBRO DE 1978

Com o fim do AI-5 expiravam também a anarquia e as permanentes disputas internas de poder que campeavam, desde há muito tempo, no próprio Exército brasileiro. Exemplo disso foi a demissão, em janeiro de 1976, do general Ednardo d'Ávila Mello, no comando do II Exército, quando, por tortura, foi morto o metalúrgico Manuel Fiel Filho. Do mesmo modo, em 12 de outubro de 1977, com a demissão do general Silvio Frota, que urdia com outros militares da linha dura a sucessão do general Ernesto Geisel. Por intermédio desta última ação, Geisel rompeu com a tradição segundo a qual o Ministro do Exército teria a prerrogativa de dispensar de suas funções o presidente. Apontado como um dos únicos comandantes de Exército a opor-se e a obstaculizar a prática de tortura nos dois períodos em que chefiou o I Exército (entre 1971 e 1974), Frota possuía dados de

¹⁵⁸ Alexandre Baumgartem era jornalista e havia sido diretor da então extinta revista *O Cruzeiro*, e prestara, em 1981, serviços à Comunidade de Informações. O jornalista já havia distribuído um dossiê prevendo seu assassinato por decisão do SNI. Em 13 de outubro, ele, a mulher (Jeanette) e um barqueiro (Manoel Valente Pires) que conduzia a embarcação, em que o casal saíra para pescar, foram assassinados. Baumgartem foi encontrado com três tiros na cabeça e um no abdômen. A mulher e o barqueiro não foram encontrados. Houve suspeita de que a ordem para assassinar o jornalista pudesse ter sido exarada tanto do gabinete regional do general Newton Cruz como do gabinete do ministro-chefe do Serviço Nacional de Informação (SNI), general Octávio Aguiar de Medeiros. Posteriormente, o general Newton Cruz foi julgado e absolvido da acusação.

que provavelmente não teria chances de assumir a presidência da República, motivo pelo qual passou a lançar sua candidatura entre os militares da linha dura.

Dentre as ações ousadas de Frota, destaca-se uma visita ostensiva ao Congresso Nacional com uma comitiva composta por 43 oficiais-generais, em setembro de 1976. Alguns deputados passaram a apoiá-lo, formando uma facção frotista que, em setembro de 1977, já contava com aproximadamente 90 deputados. Em tese, Frota baseia sua campanha em oposição à retórica liberal – que, na ocasião, exigia retorno ao Estado de Direito – e na manutenção das Forças Armadas, como núcleo decisório e de poder.

O general Geisel, que sempre fora um estrategista extremamente articulado, detona uma guerra contra Frota, assim relatada por Kucinski (1967: 70-1):

(...) Se, antes, generais como Cordeiro de Farias passavam vinte ou trinta anos na ativa, tornando-se caudilhos de liderança indisputada, com Castello não ficam mais do que 12 anos. E Geisel explora a fundo essa nova regulamentação dinamizando de tal forma as promoções que com ele os generais passam mais tempo fazendo e desfazendo malas do que qualquer outra coisa. (...)

(...) Para aumentar a chance de promoção dos poucos “castelistas” existentes, Geisel muda de novo o regulamento, baixando o decreto 6362, de setembro de 1976, que manda o Alto Comando incluir dois nomes por cada vaga de general posterior à primeira, para escolha do presidente – e não um apenas.

Geisel cuidou também de reduzir a capacidade logística de cada general comandante, cortando cotas de combustível – a pretexto da crise de petróleo – e restringindo o acesso aos arsenais. Nos primeiros dias de outubro de 1977, ele se julgou preparado para seguir os conselhos do seu irmão Orlando, demitindo Frota. O dia escolhido é 12 de outubro, feriado local, dia de total desmobilização no Setor Militar Urbano, onde se localizam os comandos do Exército em Brasília.

Na véspera, dia 11, Geisel secretamente convida o general Bethlem, que está de férias no Rio – o mesmo do manifesto a favor de Frota [este havia aderido à campanha de Frota, em setembro de 1977] – para ser o novo ministro. Lisongead, Bethlem aceita imediatamente. Essa será a primeira de uma série de grandes e pequenas traições que em 24 horas levarão ao isolamento total de Frota. O III Exército, sob o comando de Bethlem, está neutralizado. (...)

Tomadas todas essas precauções, Geisel ordena que todos os funcionários-chave do Palácio estejam a postos no dia seguinte às oito da manhã. Às oito e meia do feriado, o general Frota é despertado por um telefonema do general Hugo Abreu que o chama ao Palácio. Meia hora depois, Frota, surpreso, escuta de Geisel que está demitido, e sai do Palácio para o Setor Militar Urbano. (...)

(...) Uma vasta operação é organizada pelo chefe do gabinete militar, general Hugo Abreu, para recepcionar os generais no aeroporto de Brasília logo que desembarcassem, impedindo que se dirigissem ao Setor Militar. (...) O golpe consumou-se no aeroporto. (...) Às quatro da tarde, perfilados no Palácio, os generais assistem à posse de Bethlem. Duas horas depois, vendo que era inútil tentar resistir, o próprio Frota transmite o cargo a Bethlem no QG.

Com relação ainda aos descaminhos e problemas que a caserna trazia ao presidente em exercício, afirma Elio Gaspari (GASPARI *et al*, 2000: 15-6):

O problema do Exército era a tortura. O problema da tortura estava na indisciplina do aparelho de segurança e informações. O problema da indisciplina desse aparelho era a anarquia instalada no Exército. Transformada em política de Estado, a tortura derivava da anarquia dos primeiros meses de ditadura e produzia um novo tipo de desordem. O desembarço do aparelho repressivo desmoralizava o governo e suas práticas bloqueavam-lhe a iniciativa política. Vale lembrar que desembarço não significava poder paralelo ou maquinação clandestina. Todos os torturadores eram funcionários públicos no exercício de suas funções, a tortura lhes dava gratificações e mimos

burocráticos, (...). A tese segundo a qual as violências e mortandades foram obra de oficiais agindo à margem da estrutura do Estado é falsa. Covarde mistificação. Os torturadores eram agentes qualificados do governo.

Apesar de, nos subterrâneos da ditadura, terem sido empregadas formas bárbaras de repressão, principalmente contra indivíduos ou grupos de oposição, em geral da luta armada, foi um período de inúmeras contendas e de tentativas de reconstrução da vida democrático-participativa e de lenta reconstituição da sociedade civil. Nesse processo de reconstrução, que revê sistemas e procedimentos, é natural que a arte também se revisitasse. Bernardo Kucinski, até que se alcançasse essa lenta reconstituição da vida civil, afirma (1967: 17-8):

O conceito de "inimigo interno" fazia parte da nova doutrina de Segurança Nacional que os "castelistas" haviam recebido de seus amigos norte-americanos durante a "guerra fria", quando criaram a Escola Superior de Guerra. Ali, inculcavam essa doutrina sistematicamente na cabeça dos oficiais, preparando-os para o combate ao seu próprio povo. (...)

Subversão combate-se muito mais com vigilância, delação, espionagem e tortura, do que com tanques e canhões. Assim, quando a luta contra as guerrilhas chegou ao fim em 1972, estava consolidado um estado policial, uma complexa teia de organismos de espionagem que tinha no seu centro nevrálgico o Serviço Nacional de Informações, criado, aliás, pelo "castelista" Golbery do Couto e Silva logo após a vitória do golpe militar, a partir de um antiquado Serviço de Informações e Contra-Informações. (...)

(...) Em junho de 1980 a revista *Isto É*, após ouvir o meio militar, estimou em 250 mil o número de agentes em tempo integral ou parcial de todo esse complexo de redes de informação, mas dizia que incluindo colaboradores eventuais o total poderia chegar a 1 milhão.

A partir de estratégia política, urdida principalmente por Golbery do Couto e Silva – desde 1974, quando o partido do governo começou a perder terreno nas eleições –, no primeiro ano de governo do general Figueiredo reorganiza-se o sistema político-partidário. Com relação ao último militar como presidente, o general Figueiredo foi mais um "cavaleiro de triste figura": basicamente, ao tomar posse, por intermédio de expediente bastante bravateiro, teria declarado diversas vezes ser capaz de dar porrada em quem o impedisse de transformar o País em uma democracia. Além disso, afirmava ter participado do processo sucessório o menos possível, e que só o fizera para que não "saísse bofetão" (entrevista a Ronaldo Costo Couto. *Op.cit.*, p.178). Findo seu governo, o mesmo presidente, sem passar a faixa presidencial ao seu sucessor, pediu literalmente que o esquecessem. Foi o que aconteceu: sua obra como homem político não teve importância para o povo. Segundo Mariângela Alves de Lima, em entrevista a mim concedida, por meio de feliz e oportuna lembrança, afirma que o general Figueiredo era muito mal-interpretado: "Mas, na verdade, o Matraga [de *A hora e a vez de Augusto Matraga*, espetáculo de 1985 dirigido por Antunes Filho] fala a mesma coisa, não é?! Ninguém lembrou disso, mas ele diz: – Eu vou pro céu, nem que seja à porrada. Figueiredo falou a mesma coisa e foi ridicularizado pelo Brasil inteiro. Mas dá para entender que certo tipo de bruto não tem jeito. Só chega ao céu à porrada."

O último dos generais no poder – fora um dos "coronéis revoltosos", participou do golpe militar de 1964 e "foi feito por ele" – teve uma súbita ascensão ao generalato e ao cargo de presidente da República. Tratava-se, segundo fontes consultadas, de um oficial relativamente obscuro, mas fruto de um processo designado por sucessão negociada. Depois do episódio Sylvio Frota, era preciso escolher um militar cujo nome viesse a somar apoio de diversas facções militares. Naquela altura, era fundamental que esse nome correspondesse, segundo Bernardo Kucinski (1967: 73), a: "(...) uma personalidade não conflituosa, de temperamento ameno, com amigos em todos os grupos e, se possível, sem inimigos. (...) assim surgiu das sombras dos serviços de

informação o general Figueiredo.” Apresentada a indicação do general Figueiredo, apesar dos cuidados na escolha do nome a suceder o general Geisel (a propaganda palaciana insistia em apresentar o general Figueiredo como um democrata que queria honrar a memória do pai, que fora perseguido e exilado pela ditadura de Vargas), surgem nomes e grupos tentando contrapor-se ao possível sucessor do atual presidente. Dentre esses nomes, podem ser citados: a Centelha Nacionalista, formada por aproximadamente 60 oficiais, que apoiava o nome de Euler Bentes Monteiro; Movimento Militar Democrático Constitucional, formado por mais ou menos 50 coronéis, liderado por um antigo e cassado capitão de corveta: Dalmo Honaiser; o todo poderoso e golpista senador por Minas Gerais e dono do Banco Nacional, Magalhães Pinto. Magalhães acabou por receber apoio da “Centelha” e também do ministro Severo Gomes; Operação Tuxaua, coordenado basicamente pelo general Hugo Abreu, que forçava o MDB a assumir a campanha do general Euler Bentes Monteiro. Com a aceitação do nome do general Bentes Monteiro, foi realizada uma série de comícios em várias cidades do Brasil, com significativo número de participantes, sem que o general conseguisse empolgar os quadros de oposição popular. Assim, mais este cavaleiro solitário, como tantos outros, “morreu na praia”:

Sem respaldo das correntes organizadas, Euler não teve forças para vencer a inércia do MDB. A cúpula do partido, dominada pelo colégio de “notáveis”, senadores que viam como etapa seguinte em suas carreiras os governos de seus respectivos Estados nas eleições de 1982, não tinha interesse numa campanha que punha tudo em risco, inclusive as próprias eleições. Caso fosse vitorioso, ou o sistema dominante viraria a mesa, ou Euler seria presidente e todo o resto perdia a importância. (...)

Assim, a campanha, sabotada pela cúpula do MDB, viu-se reduzida à concepção militarista da “operação Tuxaua” de sua base militar, numa conspiração e não uma ação política. (KUCINSKI, 1967: 85)

Como o sistema partidário compulsório, em 1974, tendia ao fortalecimento da oposição, a solução indicada portanto compreendia manter o partido do governo com outro nome e deixar que novas agremiações políticas se formassem brigando entre si. Tal estratégia tenderia a “rachar” a oposição e ainda poderia capitanear um ou outro político mais conservador para o partido governista. Em novembro de 1979, com a criação do chamado Pacote de Novembro, que previa a vinculação do voto para todos os cargos eletivos, foram propostos o registro das chapas completas e a proibição de alianças entre os partidos. À presunção desse golpe de mestre, os novos partidos se formaram. A antiga Aliança Renovadora Nacional (Arena) reagrupou-se a partir da criação do Partido Democrático Social (PDS); a maioria dos integrantes do antigo MDB, a partir de um golpe que irritou muito o governo, funda o Partido do Movimento Democrático Brasileiro (PMDB). Outros partidos formaram-se em torno de antigos políticos, de certa forma, para aquele momento, legitimando as estratégias do general Golbery: o Partido Trabalhista Brasileiro (PTB), cuja disputa pela sigla havia colocado em contenda Leonel Brizola e Ivete Vargas, sendo esta última “a levar a taça”; o Partido Democrático Trabalhista (PDT), sob a coordenação de Leonel Brizola; o liberal conservador Partido Popular, de mais curta duração, sob o comando de Magalhães Pinto e Tancredo Neves, que posteriormente foi absorvido pelo PMDB; a opção socialista representada pelo Partido dos Trabalhadores (PT), originado de processos de greve ocorridas no ABCD paulista. Delineado esse quadro eleitoral e realinhadas as novas formações partidárias, o Palácio do Planalto, embora nem todos reconhecessem, estava pronto para tentar manipular, ainda que por mais um tempo, a máquina eleitoral e a eleição dos novos governadores em 1982.

Ao longo do período de administração do Estado brasileiro pelos militares, foram várias as mudanças propostas no sistema eleitoral, principalmente pelo fato de os partidos situacionistas – Aliança Renovadora Nacional (Arena) e Partido Democrático Social (PDS) – terem, de eleição a eleição, perdido cada vez mais votos. Segundo dados estatísticos disponíveis, apresentados por Brasília Sallum Junior. Transição política e

crise do Estado (SOLA & PAULANI, 1995: 143), por exemplo, a proporção de votos alcançados pelo governo para a Câmara dos Deputados, foi: 50,5% em 1966; 48,4% em 1970; 40,9% em 1974; 40,0% em 1978; 36,7% em 1982.

No pleito eleitoral de 1982, vencidas de certa forma pelas forças oposicionistas (principalmente nas grandes cidades brasileiras), foram eleitos 12 governadores do PDS, um do PDT e 10 do PMDB. Dentre os eleitos, inúmeros políticos de expressão nacional: Franco Montoro, em São Paulo; Miguel Arraes, em Pernambuco; Leonel Brizola, no Rio de Janeiro; Tancredo Neves, em Minas Gerais, José Richa, no Paraná. Foi uma grande vitória das forças oposicionistas. A partir dessa vitória e da necessidade de encaminhar o Brasil ao Estado de Direito, foi apresentada a tese segundo a qual a oposição deveria desenvolver uma campanha em prol das eleições diretas para eleger o presidente do Brasil, com as mensagens: Diretas Já, Muda Brasil e Eu Quero Votar pra Presidente. A idéia das eleições diretas à presidência começa a decolar e a ganhar adeptos em 1983, a partir de encontros, que ficaram conhecidos como *showmícios*.

Dante de Oliveira, então jovem deputado pelo Estado de Mato Grosso, eleito pelo PMD, consegue as assinaturas de deputados e senadores necessárias para deslanchar institucionalmente o processo das eleições diretas para presidência da República, por intermédio da então nomeada Emenda Dante de Oliveira. Em tese, a emenda tem, em essencialidade, o seguinte texto:

EMENDA DANTE DE OLIVEIRA

As Mesas da Câmara dos Deputados e do Senado Federal, no uso das atribuições que lhes confere o artigo 49 da Constituição, promulgam a seguinte Emenda ao texto Constitucional.

Art. 1º. Os artigos 74 e 148 da Constituição Federal, revogados seus respectivos parágrafos, passarão a vigor com a seguinte redação:

Art. 74. O presidente e vice-presidente da República serão eleitos, simultaneamente, entre os brasileiros maiores de 30 anos e no exercício dos direitos políticos, por sufrágio universal e voto direto e secreto, por um período de cinco anos.

Parágrafo único. A eleição do presidente e do vice-presidente da República realizar-se-á no dia 15 de novembro do ano que anteceder ao término do mandato presidencial.

Art.148. O sufrágio é universal e o voto é direto e secreto; os partidos políticos terão representação proporcional, total ou parcial, na forma que a lei estabelecer.

João Hermann, Dante de Oliveira, Domingos Leonelli, Marcos Santilli e Authur Virgílio Neto, todos do PMBD, haviam se reunido anteriormente em casa do primeiro deles, criando um documento que foi revisto posteriormente, em reunião com Dante de Oliveira, Domingos Leonelli, Carlos Mosconi, Roberto Freire, Ibsen Pinheiro, cujos objetivos gerais previam:

- o grande objetivo da campanha: conquista de um governo legítimo de confiança nacional capaz de realizar a transição para a democracia e que teria como tarefa primeira a convocação de uma Assembléia Nacional Constituinte;
- necessidade de fixar a idéia da semelhança com a campanha da anistia;
- a proposta nascendo no Congresso Nacional viabiliza a participação das bancadas oposicionistas no processo sucessório e no grande jogo das negociações em torno do processo sucessório;
- estabelecer sempre a comparação entre as eleições diretas para presidente da República e para os governadores dos estados;

- ampla participação popular;
- baixo índice de abstenção e de votos nulos.¹⁵⁹

A partir dos princípios apresentados, houve significativo empenho de vários políticos como potenciais candidatos, caso ocorresse eleições diretas, à presidência da República. Em 19 de novembro de 1983, em Poços de Caldas, o governador Franco Montoro elabora um manifesto pró-diretas, com a ajuda de Tancredo Neves. Esse manifesto acabou por ser assinado pela maioria dos governadores do PMDB, em ato solene, no dia 26 do mesmo mês e ano. A iniciativa, pelo que se pôde depreender, deixou o doutor Ulisses Guimarães, presidente do PMDB (chamado durante a campanha de “Senhor Diretas”) secundarizado e de fora. Ainda com relação a Ulisses Guimarães – depois de a campanha “pegar” em São Paulo e em Goiânia, e vencidas algumas oposições a essa ação mobilizatória. O presidente do PMDB, Luiz Inácio Lula da Silva (presidente do PT) e Dotel de Andrade (presidente do PDT) fizeram parte do trio apelidado de “os três mosqueteiros das Diretas”. A partir daí, os três mosqueteiros deram unidade à campanha e percorrem o Brasil, defendendo a tese das Diretas.

No documento escrito por Franco Montoro e Tancredo Neves constam as seguintes diretrizes:

1. Empenhar-se, juntamente com os governadores de todos os estados, numa campanha nacional pela eleição direta do presidente da República.
2. Propor que se engajem nessa campanha, além dos governadores, os congressistas, deputados estaduais, prefeitos, vereadores e representantes dos diferentes setores da sociedade civil.
3. A campanha pela eleição direta do presidente da República deve ter caráter suprapartidário e representar ampla mobilização nacional, com a participação dos partidos e de toda a população do país.
4. Não se deve cogitar, por enquanto, de candidatos à Presidência da República, para não enfraquecer a luta pela eleição direta. Todas as forças devem ser concentradas na campanha pelo reconhecimento do direito que o brasileiro tem de ser ouvido.¹⁶⁰

O processo compreendido pelas Diretas Já foi ganhando maior número de apoios e de adesões (e, como não poderia deixar de ser, ficando cada vez mais caro aos seus promotores a realização de tais manifestações)¹⁶¹ cujos encontros basicamente foram apresentados pelo locutor esportivo Osmar Santos.¹⁶² Em abril de 1984, o jornal *O Estado de S. Paulo* publica os resultados de uma pesquisa desenvolvida pelo Gallup segundo a qual 74% do eleitorado brasileiro eram favoráveis às Diretas. Nas Capitais, esse número aumentava para 85%. Tancredo Neves, pela sua incansável capacidade de articulação política e de diálogo com indivíduos e grupos os mais diversos, na aparência contraditórios, pode ser inserido na categoria que no Brasil se convencionou chamar de “raposa da política”. Excelente negociador, o político passou, ao longo de 55

¹⁵⁹ Apud Domingos LEONELLI e Dante de OLIVEIRA. *Diretas já: 15 meses que abalaram a ditadura*. Rio de Janeiro: Record, 2004, p.88. Trata-se de significativa obra, escrita pelos dois deputados-autores, ambos do PMDB e incansáveis batalhadores pela criação e aprovação da Lei – então batizada de Dante de Oliveira. A publicação tem estrutura dividida em capítulos, que apresentam os 14 meses de luta para aprovação das Diretas Já: de janeiro de 1983 a abril de 1984; seguidos de outros três capítulos: Dia 24, Dia 25 [de abril] e o último: Dias, meses e pensamentos seguintes. De certa forma, o livro complementa aquele escrito por Ricardo KOTSCHO – *Explode um novo Brasil. Diário da campanha das Diretas*. *Op.cit.* –, inserindo vários documentos exarados a partir das inúmeras disputas dos diversos grupos que formavam o PMDB. Clóvis Rossi, apresentador do livro de Domingos Leonelli e Dante de Oliveira, lembra que não se trata de um livro asséptico, ao contrário, é um documento elaborado por dois militantes que conciliam paixão e política.

¹⁶⁰ Pedro CAVALCANTI (edição de texto). *Memórias em linha reta - Franco Montoro*. São Paulo. SENAC-São Paulo, 2000, p.199-200.

¹⁶¹ Apesar de não apresentar o montante econômico, Alberto Tosi RODRIGUES. *Op.cit.*, apresenta alguns dados quantitativos no concernente a material de campanha. *Cf.*, por exemplo, p.44.

¹⁶² O locutor esportivo, tendo em vista que o movimento crescia diariamente, foi reconhecido inclusive pela imprensa, sendo capa de várias publicações importantes. LEONELLI e OLIVEIRA destacam o importante trabalho do locutor. *Op.cit.*, p.377 e ss.

anos de vida política, pelas seguintes agremiações políticas: Partido Progressista (antes de 1964); Partido Nacionalista Mineiro, Partido Social Democrata, Movimento Democrático Brasileiro, Partido Progressista, Partido do Movimento Democrático Brasileiro; ocupou vários cargos e foi o único político brasileiro a exercer o cargo de primeiro-ministro, de 07/09/1961 a 26/06/1962 (período entre a renúncia de Jânio Quadros e a posse de João Goulart como presidente da República). Tancredo Neves, então eleito governador por Minas Gerais, em 1982, tido como negociador nato e pacificador de ânimos exaltados – que sempre buscou, nos diferentes momentos de crise política, o consenso –, via alarmado a tentativa de protecionismo descarado do governo João Figueiredo aos governadores nordestinos, eleitos pelo PDS, cujo partido começou a se dividir após o resultado eleitoral desfavorável. Em todas as fontes consultadas, e principalmente em *Diretas já*, de Domingos Leonelli e Dante de Oliveira, há o indicador segundo o qual os governadores do já cindido PDS sempre foram muito mais fiéis ao governo do que aos governantes. Dessa forma:

(...) os políticos nordestinos correm com esperteza em direção à nova força que eles pressentem estar se formando.

Tancredo joga, com enorme cuidado, com oportunismo desses líderes, sem desconhecer-los, mas tratando de não permitir que a sede dos trãsfugas derrubasse o pote da água morna da transição.

Desqualifica seu encontro com ACM num domingo em Brasília, declarando que fora uma inconseqüente conversa de vinte minutos, enquanto o governador baiano a classificava como uma proveitosa conversa de noventa minutos. Os 170 minutos de verdade ou mentira que diferenciavam as versões se deviam à escala de prioridades de Tancredo: naquele momento de tensão e instabilidade para o presidente Figueiredo, era importante não agravar o ressentimento presidencial com as vacilações e as traições no seu próprio partido. Tancredo quer estabilidade política e emocional para a transição. (...)

(...) para Tancredo a sobrevivência do PDS é importante para o jogo democrático e para o fortalecimento das instituições. (LEONELLI; & OLIVEIRA, 2000: 377e ss)

Estrategicamente, sem renunciar às críticas – às vezes severas, às vezes brandas – ao regime, Tancredo aceita a proposta de trégua do general Figueiredo buscando transformá-la em compromisso político, para não haver retrocessos no processo de liberalização do País. Ao aceitar a proposta do presidente, deixando descontentes tantos outros integrantes do partido,¹⁶³ Tancredo assume o papel que caberia ao presidente do PMDB e, defendiam outros, à esquerda como um todo. Então, como interlocutor privilegiado, o governador de Minas Gerais incorpora a seu discurso expressões como: diálogo nacional, trégua, união nacional, pacto social, formação de comunidade nacional. Apesar de suas atitudes ambíguas, naquele momento Tancredo defendia a democracia, indo de um espectro a outro, no concernente às estratégias de luta. De certa forma, oficialmente, não fica clara a posição do político com relação ao processo sucessório; entretanto, pela sua ótica e também por interesses pessoais, havendo ou não eleições, era preciso garantir o processo democrático.

Suas declarações à imprensa, em março de 1983, foram exemplo contundente das afirmações apresentadas acima. Em algumas, Tancredo apoiava a eleição direta; em outras, defendia um candidato por consenso; ou admitia – por incrível que pareça – as duas hipóteses, aludindo ao realismo da previsão de eleição indireta, mas defendendo a existência “(...) ‘no estaleiro’, de uma emenda para as Diretas. (...) o patrimônio moral e político acumulado por ele em cada um desses grandes lances inibiram enormemente os inimigos da democracia, ainda fortes e poderosos no governo Figueiredo”. (LEONELLI & OLIVEIRA, 2000: 94-

¹⁶³ À guisa de exemplo, em maio de 1983, um grupo de 17 deputados federais, em São Paulo, lança a candidatura de Franco Montoro, então governador de São Paulo, à presidência da República. Alguns desses deputados integrariam o Grupo Só Diretas que, inicialmente em 1984, se oporia à candidatura de Tancredo Neves por considerá-lo muito conservador.

5) Habilíssimo interlocutor, Tancredo Neves jamais deixou de conversar com os representantes do Planalto. Por seu perfil, habilidade para negociar e trajetória, o político encaixava-se, desde o início, às propostas da chamada transição negociada, na qual o consenso substituiria qualquer forma de coação. Tancredo se caracterizava em excelente mediador nesse processo, mas político ladino que era, acabou por ser indicado como representante das oposições ao Colégio Eleitoral para presidente da República, tornando-se o candidato, também “adotado” por muitos políticos da situação, no único e confiável a cimentar as fraturas internas do País.¹⁶⁴ Se o político Tancredo criticava o sistema, em 1984, afirmando que o governo queria fazer do País uma democracia sem processo eleitoral e sem povo, já, em janeiro do ano seguinte, como candidato, e com um plano nas mãos – passado a ele por Ulysses Guimarães – intitulado *A Nova República*, ele se caracterizaria no representante do único partido com condições de enfrentar o governo militar e seu candidato. Tancredo foi eleito por 480 votos contra 180 do candidato do partido do governo Paulo Salim Maluf.

Velhos e habilidosos políticos permaneciam com destaque e representatividade na Nova República. Idas e vindas, em todos os aspectos e sentidos, caracterizam o período. Recuos e retrocessos no sentido da redemocratização/liberalização do País e do realinhamento menos autoritário das relações sociais reforçam a necessidade da luta e também da criação de formas organizacionais e mobilizatórias democráticas. O primeiro comício pró-diretas aconteceu em meados de 1983, em Goiânia, com aproximadamente 5.000 pessoas, e nele estavam presentes Ulysses Guimarães e Teotônio Vilela.¹⁶⁵

Com relação a Teotônio Vilela, trata-se de um perfil de político muito interessante. Depois de defender o latifúndio e os interesses dos usineiros do Nordeste – basicamente durante toda a sua vida e de ter ficado ao lado dos militares durante boa parte do golpe militar –, o senador por Alagoas rompe com o PDS, partido do governo, e já sabendo ter câncer, engaja-se na campanha das Diretas, passando a falar e a fazer palestras (mais de 600 em três anos de peregrinação pelo Brasil) sobre o liberalismo e a democracia. Sua atitude acabou por angariar o reconhecimento inclusive de antigos detratores e opositores, sendo que muitos deles tudo fizeram para transformá-lo em espécie de herói da resistência. Carlos Chagas, por exemplo, diz que sua imagem física era quase igual àquela de D. Quixote. Fernando Brant, um dos parceiros mais constantes de Milton Nascimento, nas décadas de 1970 e 1980, criou letras alusivas ao período de abertura política do País, como *Brasil, Carta à República*. Os dois, Milton e Brant, homenagearam Teotônio Vilela com a música *Menestrel das Alagoas*, que se transformou em hino das Diretas e a que tanta gente emocionava durante o processo de duração da campanha das Diretas.

Quem é esse viajante. Quem é esse menestrel
Que espalha esperança e transforma sal em mel
Quem é esse saltimbanco falando em rebelião
Como quem fala de amores para a moça no porão?

¹⁶⁴ Cf. entre outros, as entrevistas concedidas a Ronaldo Costa COUTO. *Memória do regime militar. Brasil: 1964-1985*. Op.cit. Fernando Henrique Cardoso (p.69, 73); Aureliano Chaves (p.98, 103-4); Delfim Neto (p.138, 140-2); Francisco Dornelles (p.160-1); almirante Floriano Faria Lima (p.174-5); general Ernesto Geisel (213-4; 216, que afirma, nesta página, que Tancredo Neves foi eleito por causa de Paulo Salim Maluf); José Genoíno (230-1); Luiz Inácio Lula da Silva (p.266-70) aponta um Tancredo vacilante, em Goiânia. E relata a reunião com Luiz Eduardo Greenhalgh, em casa de Ulysses Guimarães, logo após a derrota das Diretas pelo Colégio Eleitoral. Nessa conversa, o Doutor Ulysses diz-se traído por Tancredo e aponta o “situcionismo-oportunista” de Fernando Henrique Cardoso (o mesmo a propor modificação no nome da campanha de Diretas Já para Mudanças Já), que teria dito a Ulysses, à p. 267: “(...) O Fernando Henrique Cardoso me chamou na casa dele pra falar que era preciso encontrar uma saída dentro do Colégio Eleitoral, porque, se a gente insistisse na questão das Diretas, os militares poderiam ficar revoltados e não abrir.”; Antonio Carlos Magalhães (p.285-6); José Sarney (p.315, 322).

¹⁶⁵ Com relação a este primeiro comício cf. Domingos LEONELLI e Dante de OLIVEIRA. *Diretas já – 15 meses que abalaram a ditadura*. Op.cit., p.165-7. Ricardo KOTSCHO. *Explode um novo Brasil*. Op.cit., p.13, 19-30.

Quem é esse que penetra no fundo do pantanal
Como quem vai manhãzinha buscar fruta no quintal?
Quem é esse que conhece Alagoas e Gerais
E fala a língua do povo com ninguém fala mais
Quem é esse?
De quem é essa ira santa, essa saúde civil?
Que tocando na ferida, redescobre o Brasil
Quem é esse peregrino que caminha sem parar
Quem é esse meu poeta que ninguém cala mais
Quem é esse?

Em dezembro de 1982, o Brasil capitula diante do FMI.¹⁶⁶ Capitulação decorrente das consequências recessivas: empréstimo de 4,7 bilhões de dólares norte-americanos, parcelado em três anos. O general Figueiredo, vencido por todo tipo de pressão, envia mensagem ao Congresso solicitando trégua política, usando expressões como: clima de cooperação e entendimento; superação dos graves problemas de déficit da balança de pagamentos; da inflação, em torno de 230%; das altas taxas de juros; do processo recessivo. Os escândalos até aquele momento pareciam intermináveis. O governo abafava Comissões Parlamentares de Inquérito (CPIs); o dólar disparava e a moeda nacional se maxidesvalorizava; o desemprego explodia; inúmeros quadros do Exército eram acusados de corrupção; por imposição do FMI, o governo federal foi obrigado a alterar a lei salarial e a reduzir salários. Este quadro prenuncia e dá sustentação ao movimento das Diretas. Afinal, os motivos são bastante fortes para conclamar a população em torno do projeto. José Genoíno, em entrevista a Ronaldo Costa Couto (1999: 229), afirma que a campanha das Diretas Já teria sido o maior movimento cívico do País e também: “(...) a conclusão de todo o acúmulo dos movimentos políticos que nasceram com os direitos humanos. Tudo aquilo desaguou nela. Por isso, foi o maior movimento cívico do país. Ela não existiria sem os comitês de anistia, a votação do MDB em 1974, o fim da censura. Ela foi o coroamento de todo o processo de acúmulo democrático do movimento.”

A sociedade civil, a partir de processos de mobilização e ocupação das ruas, renascia. O primeiro comício, organizado pelo Partido dos Trabalhadores e que abertamente pedia o voto direto, em frente ao Estádio Municipal do Pacaembu, ocorreu em 27 de novembro de 1983 (Fernando Henrique Cardoso traz a notícia e Ester Góes anuncia o falecimento de Teotônio Vilela). Afirma Ricardo Kotscho (1984: 27), acerca dessa primeira mobilização, apontando algumas diferenças:

Desde o começo da tarde, ficou evidente que, apesar da presença de alguns notáveis do PMDB (...) o maior partido de oposição não havia mobilizado os seus militantes para a manifestação do Pacaembu, que acabou sendo, assim, mais uma festa-comício do PT.

A explicação dada pelos dirigentes do PMDB foi de que o partido só teve dois dias para fazer esta mobiliação – antes, estava às voltas com a formação da nova Executiva estadual. A verdade é que o clima francamente petista do comício aumentou a indecisão entre os assessores do governador Montoro, que até o último momento discutiam se ele deveria ou não comparecer ao Pacaembu. (...)

De toda forma, além de ter servido como um marco na campanha pública pelas eleições diretas, a festa-comício revelou também todas as dificuldade que ainda terão de ser superadas até que os partidos oposicionistas e a sociedade civil possam afinar o tom para subir nos palanques sob a mesma bandeira.

¹⁶⁶ A primeira e homérica “vaia institucional” à capitulação do Brasil ao FMI ocorreu em 02 de fevereiro de 1983, quando da posse dos novos deputados, no Congresso Nacional.

Somando-se aos processos grevistas, de várias categorias profissionais e do movimento dos estudantes, houve um recrudescimento do movimento de massa, muitos deles espetaculares. Dentre essas mobilizações, decorrentes do processo de democratização – com a posse dos novos governadores eleitos, em março de 1983 –, uma série de passeatas acontece. Assim, em São Paulo, em 25 de janeiro de 1984 (dia do aniversário da cidade), e já pautada na idéia das eleições diretas em todos os níveis, ocorre significativa demonstração de cidadania democrática. Segundo Fernando Henrique Cardoso, a idéia de criar um movimento nacional em prol de eleições diretas para presidente teria sido de Franco Montoro. Apesar de, no início, a executiva do partido ter recusado, Montoro insistia.

(...) Para encurtar razões, o comício foi marcado para o dia 25 de janeiro na Praça da Sé. Chegou o dia 25 de janeiro e antes do comício fui com o Montoro a uma solenidade na USP. (...) estávamos lá quando veio um ajudante-de-ordens dizer que precisávamos ir depressa para a Praça da Sé. Tinha começado a chegar muita gente (...). Fomos para lá. E chegava gente, chegava gente. Não estávamos preparados para um comício tão grande. (...) Choveu, mas todo o pessoal ficou lá. O negócio depois se alastrou. O entusiasmo fez com que marcássemos novas manifestações. (...) mas o início foi como eu disse. Foi uma teimosia do Montoro.¹⁶⁷

Ainda em 1983, em São Paulo, depois de o movimento ter-se alastrado por todo o Brasil, em demonstração de significativa capacidade mobilizatória, em 15 de abril de 1985, 1.700.000 pessoas reivindicam eleições diretas. Um “panelaço, buzinaço ou barulhaço pelas Diretas Já” acontece dia 24, véspera da votação, na Câmara dos Deputados, da Emenda apresentada por Dante de Oliveira (para eleições gerais no Brasil, pelo voto direto). Em outro momento feliz, acerca desse processo mobilizatório, sobre quem votaria em quem na noite histórica, Chico Buarque de Hollanda escreveu *Pelas tabelas*:

Ando com a minha cabeça já pelas tabelas
Claro que ninguém se toca com minha aflição
Quando vi todo mundo na rua de blusa amarela
Eu achei que era ela puxando um cordão
Dão oito horas e danço de blusa amarela
Minha cabeça talvez faça as pazes assim
Quando vi a cidade de noite batendo panelas
Eu pensei que era o povo que vinha pedir
A cabeça dum homem que olhava as favelas
Minha cabeça rolando no Maracanã
Quando vi a galera aplaudindo de pé as tabelas
Eu jurei que era ela que vinha chegando
Com minha cabeça já numa baixela...
Claro que ninguém se toca com minha aflição
Quando vi todo mundo na rua de blusa amarela
Eu achei que era ela puxando um cordão
Dão oito horas e danço de blusa amarela
Minha cabeça talvez faça as pazes assim
Quando vi a cidade de noite batendo as panelas
Eu pensei que era ela voltando pra mim.

¹⁶⁷ Fernando Henrique Cardoso. *O presidente segundo o sociólogo*. Apud Pedro CAVALCANTI. *Memórias em linha reta - Franco Montoro*. Op.cit., p.198.

A despeito do sucesso e da mobilização conquistados pelas Diretas, importante destacar que havia oposição, sobretudo antes de ela deslanchar, fora e dentro do próprio do PMDB. Miguel Arraes, por exemplo, alegava que sem a mudança das estruturas político-sociais, um civil na presidência poderia, como aconteceu de fato, dar a esperança por um pequeno tempo de mudança. Ainda segundo o governador, não seria pelo fato de vestir-se sem farda que se poderia acabar com a grave crise econômica no Brasil. Arraes e outras vozes, como Saturnino Braga, representando Leonel Brizola (PDT), o Partido dos Trabalhadores, Fernando Henrique Cardoso afirmavam que era preciso lutar pela Constituinte, contra o desemprego, contra o arrocho salarial, contra a desnacionalização, pela criação de um novo sindicalismo, e, principalmente, contra o FMI. Com relação à “adesão” da *Folha de S. Paulo* à campanha das Diretas, afirma Ricardo Kotscho que, pela desesperança, era preciso lutar concretamente por algo. Então, em um belo domingo e sem sequer saber do resultado do seu time de futebol, foi à máquina de escrever para partilhar com alguém aquilo que estava sonhando de olhos abertos. Assim, é importante acompanhar alguns argumentos apresentados por Kotscho (1984: 11-2):

(...) por que a *Folha de S. Paulo*, o último jornal liberal do País, não empunhava de uma vez esta bandeira das eleições diretas, como fazia a Imprensa, antigamente, quando se apaixonava por uma causa?

No dia seguinte, as três laudas que havia entregado ao chefe de reportagem, Adilson Laranjeira, foram logo parar nas mãos de Otávio Frias de Oliveira, o proprietário do jornal. Frias convocou imediatamente a cúpula da redação da *Folha*, leu aquele texto para todos, e mandou tocar o pau na máquina. Na mesma hora, formou um grupo para cuidar da cobertura da campanha sob a coordenação de Otávio Frias Filho, secretário do Conselho Editorial.¹⁶⁸

Houve muita mobilização em todas as cidades do Brasil nos anos 1980 e, sem dúvida, a campanha das Diretas foi aquela que mobilizou mais pessoas e de modo mais abrangente. Dessa forma, por exemplo, ainda que Fernando Henrique, em entrevista a Domingos Leonelli (LEONELLI & OLIVEIRA, 2004: 122), afirmasse posteriormente que a oposição às Diretas teria sido errada, a dívida externa brasileira, durante os 20 anos de ditadura militar, teria passado de 3,1 bilhões de dólares norte-americanos, até o governo João Goulart, para 97 bilhões. Assim, com a chamada “estagflação”, em 1983, a dívida externa brasileira correspondia a 40% dos 240 bilhões de dólares norte-americanos, que formavam o PIB brasileiro; o PIB caiu 5%; a produção industrial caiu 7,9%; o comércio caiu 4,4%; a renda *per capita* caiu 7,3%.

Outra ação mobilizatória importante, decorrente do agravamento do quadro econômico do País e também como estratégia para a arrancada das Diretas, foi o documento batizado *Travessia: Proposta Alternativa do PMDB*, a partir de nome de capítulo de *Grande sertão: veredas*, de Guimarães Rosa. Documento escrito por Fernando Henrique Cardoso (parte política) e por Celso Furtado (parte econômica), com diversas outras contribuições, decorrente de certa forma do Projeto Emergência apresentado por Teotônio Vilela, cuja proposta objetivava abrir caminho para canais de interlocução com políticos do PDS, prevendo, entre outras ações, eleições diretas para presidente, já em 1984; a convocação de Assembléia Nacional Constituinte; decretação de moratória unilateral e rompimento com o FMI; fim da recessão e aumento do salário médio; reforma fiscal e do sistema financeiro. Teotônio, primeiro criador do projeto, por sentir-se desprestigiado em sua versão final, que praticamente negou ponto por ponto sua proposta, considerou-o conservador. Apesar de o documento ter pontos importantes e politicamente significativos de defesa da democracia, Teotônio estava

¹⁶⁸ Nesse sentido, e apresentando outros argumentos, “*Rosebud*”, o jornalismo torturado da *Folha de S. Paulo*, de Bernardo KUCINSKI – In: *A síndrome da antena parabólica*. Op.cit. p.71-79 – apresenta alguns argumentos de adesão da empresa jornalística à campanha e à posterior demissão dos jornalistas petistas, tão logo a campanha chegou ao fim.

bastante certo em suas apreciações, sobretudo por conta das chamadas pontes da abertura do diálogo com os moderados e os governadores.

Samuel, então presidente do PDS, ao discursar em 01 de setembro de 1983, predispunha-se ao diálogo com a oposição por conta da versão final do documento, cujas propostas previam:

- Assegurar que o diálogo exigido pelos governadores, pelos moderados e por alguns setores de esquerda, como o PCB, aconteceria. Seria feito, no entanto, não diretamente com o governo, mas pelo PDS, no sacrossanto território democrático do Congresso Nacional.
- Haveria acordo e entendimento sobre medidas econômicas que visassem a retomar o crescimento econômico, reduzir os juros e conter a desnacionalização do parque industrial.
- Não haveria rompimento com o FMI, do qual o Brasil é fundador e cotista, mas seriam anulados, num eventual governo do PMDB, os chamados "acordos ampliados" – a partir dos juros flutuantes.
- A moratória, embora unilateral, teria prazo fixo (três anos) e seria negociada (...). (LEONELLI; OLIVEIRA, 2004: 215)

Fosse como fosse, depois de lido o discurso, Ulisses aproveitou para reiterar que em sendo vontade do partido seu nome estaria à disposição como candidato, reiterando a necessidade de negociações com outros partidos, tendo em vista que: "(...) Sempre fui bom de urna. Nunca perdi uma eleição, nem de diretório estudantil". (LEONELLI & OLIVEIRA, 2004: 219) Apesar do caos econômico e da derrocada cabal do projeto dos militares, ainda havia fôlego para estes imporem suas estratégias: em 25 de abril de 1984, a emenda Dante de Oliveira não foi aprovada. Seriam necessários 320 votos para a lei ser encaminhada ao Senado, mas apenas 298 votaram a favor. 65 parlamentares votaram contra, 3 abstiveram-se e 113 parlamentares não compareceram ao plenário. Como os faltantes 22 votos não foram conseguidos, o que somaria 2/3 do total, a emenda não foi aprovada. Apesar dessa derrota, a Frente Liberal ou Frente Única (de oposições, criada em 1983, reunindo partidos e entidades de oposição, em torno das Diretas Já) indica, em 1º/08/1984, a chapa Tancredo Neves/José Samuel, este último formalmente lançado à vice-presidente. Depois de ações menos gigantes em relação ao processo sucessório e aos ligados a campanhas eleitorais, a mobilização popular atinge um paroxismo em 1992.¹⁶⁹ Em 1985, desfez-se o "chamado balaio de gatos" em que se constituía o arco conservador que compreendeu a chamada Frente Ampla, formada principalmente a partir de 1968, para lutar contra a ditadura militar. Segundo Maria Aparecida de Aquino:

A Frente Ampla foi uma articulação de lideranças políticas civis, a partir dos ex-governadores Carlos Lacerda e Magalhães Pinto que haviam sido parte fundamental na participação da conspiração que levou ao golpe de 1964. Entretanto, ainda durante o governo Castelo Branco, ambos tornaram-se oposicionistas e, assim, em 1967, deram início à Frente que visava catalizar setores oposicionistas ao regime. As articulações prosseguiram com a adesão dos ex-presidentes Juscelino Kubitschek e João Goulart (cassado e exilado no Uruguai). O documento intitulado Pacto de Montevideu estabeleceu os objetivos da Frente que iam desde a redemocratização do país com a realização de eleições diretas, até o estabelecimento de greve. A Frente adquiriu notoriedade e mobilizou políticos, lideranças sindicais e estudantis e mesmo militares. Planejavam-se comícios e manifestações de rua. A atração que exerceu, entretanto, cavou o fosso em relação ao regime militar que passou a encará-la como um atentado à segurança nacional. Em 6 de abril de 1968, Gama e Silva, ministro da Justiça do governo Costa e Silva, tornou-a ilegal. (AQUINO, 1999: 202-3)

¹⁶⁹ Período compreendendo basicamente 9 meses de mobilização, que resultou no *impeachment* do presidente Fernando Collor de Mello, ocorrido em 29/12/1992.

Nesse processo de formação e dissolução de agrupamentos sociais, com o fito de lutar por diferentes aspectos pelo retorno do Estado de Direito, Zuenir Ventura, para quem democracia não é consenso, mas dissenso, lembra que

(...) 1985 talvez tenha sido o último ano da transição e o primeiro em que de fato a democracia começou a dar as caras nos arraiais da cultura. Democracia, como se sabe, dá muito mais trabalho do que ditadura. Dói menos, mas custa mais e é incômoda. Curiosamente, só agora, na metade, é que os anos 1980 resolveram mostrar que têm algo de novo a oferecer. A confusão toda deste ano não deixa dúvida: estamos caindo na democracia, o que vale dizer, no desacordo e na diferença. (GASPARI *et al*, 2000: 266)

Com o movimento das Diretas, pode-se dizer, houve um novo ciclo mobilizatório na história republicana do País. Dessa forma, afirma Alberto Tosi Rodrigues (2003: 101) que esse novo ciclo foi:

(...) substancialmente distinto do verificado no período populista, que se iniciou, na década de 1970, com o incremento do associativismo de classe média, com a emergência dos movimentos populares urbanos e com a mobilização operária autônoma, completando-se com a formação de organizações nacionais no início dos anos 1980 (em especial a CUT e o PT), que serviram de canais de representação corporativa e política. (...)

(...) esses novos atores constituíram-se a si próprios como atores e incorporaram-se a si próprios à luta reivindicativa de âmbito local ou setorial e à luta pela democratização do regime, nas décadas de 1970 e 1980.

Com relação à derrota do movimento, que não representou apenas o adiamento do processo sucessório pelo voto direto, ainda de acordo com as análises de Tosi Rodrigues (2003: 103):

(...) Representou a derrota da pauta trazida à cena pública pelos novos sujeitos que em torno dela se mobilizaram. Representou sobretudo a derrota de uma concepção participativa de democracia política, gestada no caldo de cultura dos movimentos populares e do novo sindicalismo. Representou, finalmente, a derrota da tentativa de romper com o legado institucional e com o esquema de sustentação política estruturados durante o regime militar.

Do mesmo modo, a transferência parcial das energias liberadas pelo movimento à candidatura indireta de Tancredo Neves representou a vitória de uma estratégia de transição baseada na conciliação com os setores moderados do regime autoritário.

Já em período posterior ao compreendido pelas Diretas, o processo mobilizatório quanto à necessidade de dar prosseguimento à luta política pela democratização do País, no circuito comercial dos espetáculos apresentados na cidade de São Paulo, por exemplo, entre agosto e outubro de 1987, parte da classe teatral distribuiu um documento apresentando reivindicações dos artistas.

CONSTITUINTE E CULTURA

CARTA AO PÚBLICO

Estamos mais uma vez diante de vocês. Ao apagar dos refletores, despidos de nossos figurinos e de nossos personagens. Frente a frente. De cidadão para cidadão.

Agora, para um momento de reflexão sobre a Política Cultural, uma questão que devemos discutir juntos, pois a Arte resulta do nosso convívio social e a Cultura é feita e reproduzida por todos nós.

PELA DEFESA DA CULTURA é o nome da campanha que os artistas de São Paulo lançaram pela LIBERDADE DE EXPRESSÃO, pela DEMOCRATIZAÇÃO DOS MEIOS DE COMUNICAÇÃO e pelo CUMPRIMENTO DAS CONQUISTAS TRABALHISTAS.

Amigos, estamos vindo a público exatamente para dizer que a questão cultural é uma avenida de mão dupla e a sua participação é fundamental para que as nossas reivindicações sejam ouvidas no Congresso Constituinte.

A liberdade de criação e a liberdade de escolher partem do mesmo princípio, são formas de exercer um direito, que todo cidadão deve ter, o direito democrático de ser juiz de seus atos, ser responsável pela sua cidadania. Não precisamos de censores. Nem os artistas, nem o público.

Precisamos, sim, de Democracia. Democracia que os meios de comunicação poderiam consolidar, se fossem comprometidos com as necessidades do país. A atual política de concessão e o monopólio de canais de Rádio e Televisão são obstáculos para a Democracia. Cada região, cada estado, cada cidade tem as suas próprias manifestações culturais, seus hábitos e costumes, que estão sendo asfixiados, desprezados, esquecidos, cedendo lugar a uma cultura exportada de um único centro gerador para todo o país, impedindo dessa forma, que o Brasil conheça o Brasil.

Portanto, nós artistas e cidadãos, queremos que a futura Carta Constitucional estabeleça condições para o pleno exercício do nosso trabalho e o desenvolvimento da cultura brasileira, atendendo às seguintes reivindicações:

1. PELO FIM DA CENSURA, TOTAL OU PARCIAL, A TODA OBRA CULTURAL E ARTÍSTICA;
2. PELA DEMOCRATIZAÇÃO DOS MEIOS DE COMUNICAÇÃO:

Regionalização da produção cultural;

Descentralização dos meios de comunicação;

Defesa de mercado à produção cultural nacional, garantia de trabalho aos artistas, autores, diretores e técnicos brasileiros e obrigatoriedade de exibição de obras culturais e artísticas brasileiras.

1. PELO CUMPRIMENTO DAS CONQUISTAS TRABALHISTAS ADQUIRIDAS E PELA DEFESA DOS DIREITOS AUTORAIS DE CRIAÇÃO ARTÍSTICA.

Movimento pela Defesa da Cultura

SATED/SP, APETESP, APART, APTIJ, COOPERATIVA PAULISTA DE TEATRO

Nessa mesma perspectiva, de participação da chamada classe teatral em determinados momentos da vida política, lembra Luiz Carlos Moreira, em entrevista a mim concedida, que:

Nos teatros, manifestos seguidos eram lidos ao público. Recolhia-se dinheiro e mantimentos para greves metalúrgicas no ABC, e o SATED chegou a organizar *shows* com estrelas da MPB para apoiar o movimento grevista. Tivemos o desprendimento de abrir as portas dos teatros para um dia de apresentações gratuitas à população em manifestação aberta contra a ditadura. Foram tempos de Primeiros de Maio célebres, de criação da CUT, do PT, da Campanha pelas Diretas Já.¹⁷⁰

Nesse período de transição, em que o Estado brasileiro, a partir de processos mobilizatórios, tentava encontrar sua senda democrática e do sucesso conquistado por *Bella ciao*, em entrevista já mencionada, afirma Luís Alberto de Abreu:

O grupo [Arte Viva] se forma da dissolução do Mambembe. Eu e o Calixto montamos a peça e durante uns quinze dias, todos nós confiando muito no espetáculo, o público não ia. Os críticos foram e não escreveram absolutamente nada. Eu sempre digo para a Ilka Marinho Zanotto que ela foi a responsável pelo que aconteceu com o nosso trabalho. Ela foi a única a ter coragem de estampar no jornal *O Estado de S. Paulo* o que representava o espetáculo. Depois disso, saiu uma matéria na revista *Veja*, que fez uma reportagem e, então, tudo começou. Alguns críticos começaram a falar, com algumas reticências. (...) *Bella ciao* era uma peça que falava de operário. Era uma peça política, que não havia sido desenvolvida a partir de moldes aristotélicos e composta por intermédio da coleta de depoimentos.

¹⁷⁰ Luiz Carlos MOREIRA. *Discutindo o próprio umbigo* ou *Atiro as primeiras pedras* ou *Questão de responsabilidade*. Documento citado.

A partir de uma avaliação como esta podem ser estabelecidas diversas questões. O fenômeno ocorrido, por exemplo, com *O purgatório, uma divina comédia*, cujo texto escrito por Mário Prata e dirigido por Roberto Lage – que não se caracteriza em fenômeno único – não levou público durante toda temporada. Roberto Lage confessa não entender o que teria ocorrido.¹⁷¹ Mesmo que racionalmente não pareça existir explicação para certos fenômenos ocorridos com relação aos espetáculos teatrais, é possível cercar e articular algumas questões. Indagada acerca do eventual paradoxo que poderia haver na premiação de *Bella ciao* de Luís Alberto de Abreu, pela Associação Paulista de Críticos Teatrais de São Paulo, Iná Camargo Costa, em entrevista já mencionada, articula a premiação ao episódio Diretas Já:

Porque *Bella ciao* foi premiado sem paradoxo? Porque tem uma regra também, que é político-filosófica, anunciada pelo Walter Benjamin, que diz o seguinte: é a temperatura da luta de classes que determina o que vai ser ou não valorizado num dado momento histórico. Então, por que *Bella ciao* ganhou todos os prêmios? Por causa das greves do ABC desde 1978. Por causa da nossa greve, a dos professores; por causa das experiências que estávamos fazendo naquele momento que já tinham mostrado para o país que a ditadura ia acabar. O grande processo das Diretas Já! até hoje é apresentado como a grande vitória... Grande derrota nossa! Diretas Já! Nossa, quem? Dos que queríamos derrubar a ditadura. É completamente diferente derrubar uma ditadura e fazer uma transição negociada, pacífica, que produziu o Sarney como presidente da República. O Sarney foi a nossa maior derrota nos anos 1980. A derrota tinha acontecido antes. O Sarney presidente é a culminação da derrota. Eu diria que ele já foi essa coisa típica do Brasil também de cuspir e pisar em cima do derrotado. Foi o requinte de perversidade dos conservadores impor nada menos que José Sarney para presidente da República! Vamos falar da outra parte, porque agora eu acho que está na hora da parte derrotada tomar a palavra. Em 1981 ainda não sabíamos, nem nós nem o inimigo, se a ditadura seria ou não derrubada. Como a classe teatral, a APCA está sintonizada com o lado progressista da sociedade e premia *Bella ciao* de cabo a rabo. Ponto. (...) Tenho certeza que a premiação de *Bella ciao* é resultado da intervenção dos nossos aliados na APCA. Que aí os outros acataram, porque se ele for abertamente conservador, não se mantém como crítico. É quase uma exigência: para ser um crítico minimamente relevante precisa ter arejamento, estar ligado ao novo, mesmo que este novo seja estritamente mercadológico. Então, numa associação como a APCA, com críticos de esquerda, como eu sei que havia (...) Ora, na década de 1970 e 1980, só fazia parte da APCA gente que fosse, no mínimo, simpatizante da causa da luta contra a ditadura... É muito difícil para um crítico literário, de artes plásticas etc. se assumir como conservador, ser conservador. Mas no caso do teatro, repito, a causa da premiação total de *Bella ciao* está vinculada à temperatura da luta de classes naquele momento. O ascenso da luta da classe trabalhadora, apontando para a derrubada da ditadura, era de tal ordem que era impossível ignorar uma peça da importância de *Bella ciao*.

A democracia invade a vida como valor e como prática social necessária. Contamina toda a comunidade de um dos clubes de futebol mais populares do Brasil – o Corinthians –, surgindo daí a chamada democracia corintiana. Segundo Juca Kfourri, que faz a apresentação do livro *A democracia corintiana: a utopia em jogo*, a expressão “democracia corintiana” é tributada a ele, mas, lembra o jornalista esportivo, que a expressão – vinda na esteira das Diretas Já –, de certa forma, compreende a readequação de uma provocação de Millôr Fernandes às forças de repressão.¹⁷² Devido aos processos de militarização por que passavam o País e também o futebol, não só paulista, mas também no clube em epígrafe, alguns jogadores insurgiram-se contra diversos expedientes proibitórios cujo principal objetivo, desde que Charles Miller introduziu o futebol no Brasil, era alienar o jogador. Portanto, de acordo com os autores do livro citado: Sócrates e Gozzi afirmam que seria uma questão de tempo que surgisse um movimento de jogadores que viesse a quebrar essa estrutura

¹⁷¹ Cf., também, observação apresentada na ficha técnica do espetáculo, no capítulo Anexo a esta tese.

¹⁷² Juca KFOURI. Apresentação. In: SÓCRATES e Ricardo GOZZI. *Democracia corintiana – a utopia em jogo*. 10ª ed. São Paulo: Boitempo Editorial, 2002, p.11-2.

coercitiva em troca de tratamento profissional adequado. No caso do clube foi deflagrador a longa administração e manobras de Vicente Matheus para se conservar no poder. A respeito dos processos de subsunção dos jogadores, afirma Marilena Chaui, a partir de dados colhidos em pesquisa desenvolvida em 1981, nas principais cidades do País: “(...) sobre o desempenho nacional e internacional do futebol, considerado insatisfatório, revelou o seguinte resultado: 90% dos entrevistados atribuíram o mau desempenho à militarização do futebol, ao fato de os treinadores oficiais serem capitães e coronéis do Exército e da Marinha e submeterem os jogadores, no dizer de um entrevistado, 'à disciplina do quartel'.” (CHAUÍ, 1989: 103)

Ao vencer o campeonato estadual e também o nacional, a luta do clube caracterizou-se em símbolo contra a ditadura brasileira. Os jogadores passaram a interferir em vários aspectos, sendo o mais democrático a eleição de seus representantes para discutir e negociar seus interesses com a direção do clube, chegando a promover eleições diretas para a formação da nova diretoria. Nesse sentido, o formato adotado por Gozzi e Sócrates, no livro já mencionado e escrito a quatro mãos, há uma interessante divisão, em que cada capítulo aparece antecedido por observações de Sócrates, que revela a história e os acontecimentos do clube de futebol como sujeito diretamente envolvido no evento. A partir destes dados, Gozzi complementa com outras informações mais espalhadas do ponto de vista futebolístico-social.

O revolucionário sistema implantado pelo Corinthians a partir do fim de 1981 colecionou inimigos internos e externos, que atacavam justamente os principais êxitos do projeto. A maior participação dos jogadores nas decisões do Departamento de Futebol do clube, o fim da concentração para atletas casados e a participação proporcional destes no montante arrecadado nas bilheterias e sua divisão entre o elenco foram os principais alvos dos críticos do movimento. (GOZZI & SÓCRATES: 128-9)

O jogador Sócrates, mais conhecido como Doutor Sócrates, uma vez que, além de jogador, era médico, pode-se dizer, foi o principal líder do movimento. Bastante coerente em suas atitudes dentro e fora do campo, afirma o jogador (SÓCRATES, 2002: 41-2):

O jogador de futebol nada mais é do que um representante de seu povo. O torcedor tem de se identificar com você com seu trabalho. Dessa forma, sua linguagem externa tem de ser adequada ao que seu povo quer. Sempre pensei assim. Tenho de defender pontos de vista que sejam coerentes com o que meu povo quer.

Como jogador e cidadão, fui a figura escolhida por eles para encaminhar essas questões. Então sempre houve um retorno positivo. Se eu defendesse um discurso incompatível com a expectativa popular, eu seria execrado. Tudo aquilo que discutíamos durante a Democracia Corintiana pertencia à torcida. Era o futuro do nosso país. Nossa repercussão popular foi muito maior do que na mídia.

É preciso levar em conta que se eu estivesse em um outro time que não tivesse tanta identificação popular como o Corinthians, mesmo que fosse um clube tradicional, não haveria a mesma repercussão para o movimento. Haveria identificação com a torcida também, mas o número de pessoas que nos acompanhariam seria bem menor. Poderíamos ter as mesmas propostas, mas a repercussão e a forma de realização seriam bem diferentes. (...)

O Corinthians é capa de jornal esportivo quase todo dia, ganhando ou perdendo. Mas a torcida não tem poder sobre o time. A grande defesa do movimento eram as nossas atuações, as nossas campanhas.

A necessidade de criação de um movimento em prol da campanha para as diretas, em novembro de 1983 – assim como a mobilização entre os jogadores do Sport Clube Corinthians Paulista – levou parte significativa de artistas, agrupada na União Brasileira de Teatro, a promover e a participar de atos públicos. Conseqüentes ou não, combativos ou não, oportunistas ou não, “papagaios de pirata” ou não, esses artistas, cujo ofício pressupõe o aparecer nos palcos e telas, mostraram também suas caras de cidadão nesse outro e diferenciado tipo de evento. A partir de um espectro bastante díspare de convicções políticas opostas, artistas

como Bete Mendes, Ester Góes, Chico Buarque de Hollanda, Lélia Abramo, Ruth Escobar, Dina Sfat, Raul Cortez, Walter Avancini, Walmor Chagas, Hebe Camargo, Irene Ravache, Paulo Betti, Antonio Abujamra, Regina Duarte, entre tantos outros, mobilizaram-se em prol da democracia brasileira.

Acerca desse significativo processo de participação, a atriz Lélia Abramo, militante e artista “sempre ligada às causas políticas significativas de seu tempo”, assim descreve parte desse processo:

Uma certa turbulência permanecia, provocada pela situação de semiliberdade eleitoral. Começou então a campanha pelas eleições diretas para a presidência da República – as Diretas Já. O primeiro comício em São Paulo foi realizado pelo PT, e deu-se na praça Charles Miller, um grande espaço defronte ao estádio do Pacaembu, no dia 27 de novembro de 1983. No início, a frequência ainda era pequena, mas quem abriu o comício fui eu, à espera de que chegassem as lideranças. Esperávamos também a presença dos dirigentes do PMDB, que não compareceram. (...)

A campanha pelas diretas foi crescendo com o apoio dos diretórios e núcleos do PT, dos sindicatos e das associações de bairros, das CEBs e de toda a sociedade civil organizada. Ganhou as ruas e teve a adesão de outros partidos como o PMDB e o PDT, além dos demais partidos de esquerda, formando-se uma frente suprapartidária. Tornou-se o maior movimento popular do país até então.

Em 25 de janeiro de 1984 houve um grande comício pelas Diretas Já, na Praça da Sé, calculando-se a afluência de mais de 300 mil pessoas, que agüentaram durante cerca de cinco horas uma chuva teimosa, persistente e forte. (...)

No dia 25 de abril, deu-se a rejeição pelo Congresso da emenda que estabelecia as eleições diretas, (...) Com essa derrota, prevalecia a fórmula da eleição indireta do presidente da República, por um Colégio Eleitoral. (...) O PT firmou posição fechada contra a eleição indireta, proibindo seus deputados de participarem do Colégio Eleitoral, que considerava ilegítimo, inclusive porque incluía na sua composição os senadores que, por não terem sido eleitos pelo povo, eram chamados de “biônicos”. Nesse episódio, dois deputados federais do PT, Bete Mendes e Aírton Soares, desrespeitaram a decisão partidária e, por isso, foram desligados do partido.¹⁷³

Nesses comícios em prol das Diretas circulavam palavras de ordem, que eram repetidas inúmeras e diversificadas vezes, estabelecendo uma espécie de contracanto polifônico, mas rigorosamente político, àquele majoritário: exigindo eleições diretas. Com o objetivo de intimidar e de buscar desmobilizar o número de adesões que se ampliava dia-a-dia, apareceram, em determinado momento dos comícios, volantes apócrifos de uma tal Associação dos Trombadinhas (Astrom) aconselhando as pessoas a não participarem das manifestações e ameaçando de saque o comércio. Tais intimidações, entretanto, não surtiram nenhum efeito. Ao contrário, ampliaram a participação no processo mobilizatório. Dentre os protestos-denúncia mais repetidos, que atravessaram a quase totalidade dos comícios, podem ser destacados: as ameaças de invasão norte-americana na Nicarágua; os permanentes processos de intervenção norte-americana na América Latina; a necessidade de luta para expulsão das ingerências do FMI nos países do terceiro mundo; a indicação segundo a qual se protestava contra a Rede Globo e a manipulação das informações que a empresa fazia a seu bel-prazer.

Com relação à politização do movimento, que não se fechou em torno de si mesmo, um dos panfletos distribuídos em 1983 apresentava o seguinte texto: “(...) Antes que decidam por nós quem vai ser o novo Presidente. Antes que os decretos e pacotes acabem com os nossos salários. Antes que o desemprego nos mate de fome. Antes que os banqueiros norte-americanos tomem conta do Brasil. Antes que o exército de Reagan invada a Nicarágua como fez em Granada. Precisamos nos juntar e dizer: Basta, ninguém agüenta

¹⁷³ Lélia Abramo. *Vida e arte* – memórias de Lélia Abramo. Campinas: Editora da Universidade Estadual de Campinas; São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 1997, p.235-39. Acerca das datas de mobilização, cf. Domingos LEONELLI e Dante de OLIVEIRA. *Diretas já* – 15 meses que abalaram a ditadura. *Op.cit.*; Ricardo KOTSCHO. *Explode um novo Brasil*: diário da campanha das Diretas. *Op.cit.*

mais!” (KOTSCHO, 1984: 22) A politização do movimento dava-se em ordem inversa àquela de conchavos que montou a dupla oficial à presidência do Brasil. Quantos brasileiros poderiam supor que José Sarney, o mesmo que estava “no comando” do Congresso, cuja lei pelas Diretas, tão eficazmente, ele ajudara a rejeitar, estaria na chapa de Tancredo Neves, pouco depois, para concorrer à presidência do Brasil?

Em 1985, o PDS encontrava-se cindido e a crise interna aumentou ainda mais com a saída do presidente do partido José Sarney e com a criação da Frente Liberal, espécie de fração partidária, liderada por Marcos Maciel e Aureliano Chaves, que posteriormente deu origem ao Partido da Frente Liberal (PFL). No caso sucessório, depois de vencer internamente, na convenção do PDS, os outros dois candidatos – Mário Andreazza, coronel e ministro do Interior, e Aureliano Chaves – Paulo Salim Maluf desestabiliza ainda mais o Partido que, basicamente, se destrói com a candidatura de José Sarney à vice-presidência da República.¹⁷⁴

Paulo Salim Maluf, que vencera a seus opositores – depois de ter conversado e abraçado a mais de seiscentos e cinquenta dos convencionais durante a convenção de seu partido para a escolha do candidato à presidência, cumprimentava a todos pelo nome. O candidato perguntava a muitos dos convencionais sobre suas famílias (cujos nomes ele conseguira decorar) – e que, apesar de ter irritado João Baptista de Figueiredo, teve o apoio do já fora do governo e ainda poderoso general Golbery do Couto e Silva. A candidatura de Maluf desarrumava as estratégias do jogo palaciano e agastava algumas das lideranças militares que preferiam qualquer outro candidato a Maluf.¹⁷⁵ Vitorioso nessa convenção, mas não àquela que escolheria o novo presidente, ao saber-se derrotado pelo Colégio Eleitoral, Paulo Salim Maluf afirma – em entrevista publicada no jornal *O Estado de S. Paulo*, 24/01/1985 –, ser o político mais conhecido do Brasil, motivo pelo qual já apresentava seu nome como candidato para concorrer à presidência da República no próximo pleito. Afirma, ainda, na mesma matéria, que antes de ser presidente do Brasil, iria eleger-se deputado federal (o que de fato aconteceu) e daria 100 dias ao novo governo, no sentido de conferir se o Brasil mudaria de fato, sem declarar o que iria fazer caso isso não ocorresse. Florestan Fernandes, um dos mais contundentes críticos do chamado processo democrático após-1985, em várias ocasiões e meios de imprensa, mostrou-se diametralmente contrário ao Colégio Eleitoral e à sua pseudo-legitimidade. Sobre aquilo que, para ele, se caracterizava como democracia de fachada – com o fito de prestar contas ao mundo de que no Brasil, durante a década de 1980, existiria certo “biombo de civilidade” e de civismo –, declarou que se um presidente da República:

(...) mesmo egresso do topo da ditadura e parido pelos enganos da História, não usurparia as atribuições do Congresso e não decretaria a forma de convocação de um Congresso Constituinte! Submeter-se-ia à convocação por aquela instituição de uma Assembléia Nacional Constituinte exclusiva. Ou o Congresso repudiaria a usurpação, impondo sua vontade em vez de aproveitar com oportunismo a sacanagem de repetir o engodo do colégio eleitoral e da farsa da “Nova República” – nascida do ventre da ditadura para preservar um quarto poder oculto, fardado e armado, que continua a ser o centro de decisão política.¹⁷⁶

¹⁷⁴ Cf. Thomas SKIDMORE. Aspirantes do PDS à presidência. In: *Brasil: de Castelo a Tancredo. Op.cit.*, p.572 e ss. Além destes nomes, que concorreram efetivamente, o autor destaca, também: general Octávio Medeiros, chefe do SNI; Leitão de Abreu, coordenador político do governo e chefe da Casa Civil; ministro da desburocratização Hélio Beltrão; Costa Cavalcanti, presidente da Itaipu; Jarbas Passarinho; o senador Marco Maciel; Antônio Carlos Magalhães, governador da Bahia.

¹⁷⁵ Cf. *O Globo*. Maluf dá mais de 600 abraços nos delegados, 11 de julho de 1983, p.4. Acerca do não apoio aos candidatos do governo. Idem, Golbery diz que Andreazza não é o nome adequado à sucessão, mesmo dia e página.

¹⁷⁶ Florestan FERNANDES. Os subterrâneos da História não entram em esquetes. In: *A Constituição inacabada – vias históricas e significado político*. São Paulo: Estação Liberdade, 1989, p.31. Com relação à Nova República, Florestan Fernandes escreveu poucas, mas contundente críticas. Dentre elas, Missão impossível, ibidem, p.53: “A ‘Nova República’ não nasceu sob um signo aziago. Ela teve uma origem perversa; não veio ao mundo e cresceu graças a uma maternidade

Desse processo de múltiplos enfrentamentos, em diversos e diferenciados espaços e níveis da vida política, horas antes do dia da posse, Tancredo Neves foi internado às pressas no Hospital de Base de Brasília, posteriormente encaminhado a São Paulo. Finalmente, depois de sete operações, e muita informação que nem sempre correspondia ao que se havia anunciado antes, Tancredo Neves falece em São Paulo, a 21 de abril de 1985. Coincidência ou não, a declaração da morte do presidente se deu no mesmo dia da morte de outro herói, também mineiro, Tiradentes: morto e esquartejado como mártir da tentativa de independência do Brasil de Portugal.

A faixa presidencial foi passada a José Sarney apenas em julho, cujo lema publicitário de seu governo passaria a ser: “tudo pelo social.” A maior de todas as “glórias” e desafios do novo presidente, que originalmente deveria ser o vice, herdou a maior dívida externa do mundo, calculada em 115 bilhões de dólares norte-americanos, 70% dos quais contraídos com bancos comerciais.

Foi inequivocamente uma década autoritária e contraditória. A chamada liberalização do País e das relações sociais convivia com a censura ressurgindo “permanentemente das cinzas”; com a promulgação, em 05/10/1988, da 8ª Constituinte do Brasil – que alinha o País ao Estado de Direito; com a retirada dos torturadores do regime, sem julgamento de seus serviços; com a eleição em todos os níveis da vida política brasileira e com a derrubada da Lei Falcão; com contendas permanentes dos diversos ministros da Fazenda e seus planos mirabolantes para solucionar as crises econômicas do País. Nesse particular, surge na gestão Delfim Neto, durante o governo Figueiredo, a estagflação, decorrente de superinflação e falta de crescimento econômico. No governo Sarney (1985-1990), de acordo com os dados apresentados principalmente no jornal *O Estado de S. Paulo*, Dílson Funaro – que substituíra Francisco Dornelles –, então ministro da Fazenda, para conter a inflação, lança, em 1º/03/1986, o Plano Cruzado I. Este plano fez a reforma monetária, cortando três zeros do Cruzeiro e substituindo-o pelo Cruzado. Congelou os preços e salários por um ano. Os salários seriam corrigidos por um expediente nomeado “gatilho salarial”; toda vez que a inflação atingisse ou ultrapassasse 20%, haveria reajuste automático no mesmo valor, mais as diferenças negociadas nos dissídios das diferentes categorias. O Plano Cruzado extinguiu a correção monetária e criou o Índice de Preços ao Consumidor (IPC) para corrigir a poupança e as aplicações financeiras superiores a um ano. Como efeito imediato, a inflação recuou e houve aumento do poder aquisitivo e do consumo. O País ficou repleto dos chamados “fiscais do Sarney”, que denunciavam a remarcação de preços. Quatro meses depois, os produtos começaram a faltar, os fornecedores cobravam ágio e a inflação voltou a subir. Conclusão, o Cruzado transformou-se em “cruzágio”. O governo, entretanto, com os olhos na eleição, manteve o congelamento até elas acontecerem. De abril a dezembro de 1987, Luiz Carlos Bresser Pereira substituiu Dílson Funaro, extinguiu o “gatilho”, desvalorizou a moeda e criou mecanismos para conter gastos do governo. Depois dessa curta estada no ministério, Bresser Pereira foi substituído por Mailson da Nóbrega, que implantou novo pacote de medidas fiscais e de contenção das despesas/déficit público. Desse “serviço”, foi constatado pela Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílio (PNAD) que houve perda de 22% do salário real, das pessoas ocupadas em relação à idêntica pesquisa desenvolvida em ano anterior. Mailson da Nóbrega, último ministro da Economia do governo Sarney, não conseguiu conter a inflação, que chegou, em 1988, à casa de 930% ao ano. Claro que a partir de um quadro insuportável dessa natureza, um novo pacto social foi aventado.

Do ponto de vista cultural, a atriz Fernanda Montenegro, que durante a campanha das Diretas teve atuação discreta – diferentemente de outros artistas que se engajaram nela e em outros processos – cujos

que a deformou e perverteu para sempre. Filha da ditadura (ou, para usar uma linguagem amena da convenção histórica, da República institucional), ela retrata aquilo do qual se pode dizer: ‘quem puxa aos seus não degenera’.”

espetáculos, ao longo da vida artística, não se possa dizer que tenham contestado politicamente o Estado, foi convidada a ocupar a pasta da Cultura, como ministra. A atriz declinou do convite. Então, até para conferir prestígio ao governo, Celso Furtado, de 1986 a 1988, foi ministro da Cultura. Em 02 de julho de 1986, foi promulgada a Lei Sarney¹⁷⁷ cujo objetivo consistia na criação de incentivos de isenção, de até 20%, de impostos devidos pelas empresas para investimento em produções culturais. O ministro da Cultura, em 1986, contava com o equivalente a 1,3 trilhão de cruzeiros para investir na área, em todo o Brasil. Para se ter uma idéia desse valor, em matéria publicada na revista *Palco e Platéia*, nº 1, de novembro de 1985, a superprodução *Cyrano de Bergerac*, tendo à frente Antônio Fagundes, necessitaria mensalmente para se manter, segundo o ator-produtor, o valor aproximado de 300 milhões de cruzeiros, sem nenhum gasto extra. Decorrencia desse período de aumento no consumo, e de rápida e aparente estabilização econômica, houve aumento na produção de espetáculos.¹⁷⁸ Nesse particular, tendo em vista a demora no processo de montagem de um espetáculo, é bom lembrar que a captação de recursos se deu em 1986, e as estréias ocorreram em 1987. Esse número corresponde a pouco mais de 8 estréias por mês, em 1987. Segundo Heloisa Margarido Sales – *Introdução ao Anuário de Artes Cênicas* (material não publicado) da Divisão de Pesquisa do Centro Cultural São Paulo, Equipe de Artes Cênicas – houve mais de 300 estréias de espetáculos adultos no ano.

Com relação ainda ao governo José Sarney, Bolívar Lamounier, ao inseri-lo entre os velhos caciques da política, afirma que a Nova República representou um processo de continuismo e de transição negociada.¹⁷⁹ Acerca do colégio eleitoral, há muitos prós e contras. Favorável a ele, Ronaldo Costa Couto afirma talvez desavisadamente: “(...) A eleição do democrata Tancredo Neves é a conquista dos sonhos das Diretas Já por via indireta.”¹⁸⁰ Miguel Reale defende e justifica essa importância, depois de algumas considerações iniciais, ao afirmar: “Não há nada de condenável nesse propósito de ajustes do voto, no Colégio Eleitoral, à vontade do eleitorado. Constitui, ao contrário, um modo de legitimação material de uma eleição indireta, dotada de simples legitimidade formal, por só decorrer da Constituição e das leis vigentes.”¹⁸¹ Os governistas Jarbas Passarinho e o general Costa Cavalcanti afirmavam, reiteradas vezes, que a eleição indireta seria tão legítima e democrática quanto a direta. Teotônio Vilela, como afirmado anteriormente, caracterizou-se na figura e presença emblemáticas da campanha pelas Diretas. Desfavorável ao Colégio Eleitoral (reunido em 15/01/1985), num extremo encontra-se o Partido dos Trabalhadores, que expulsou 4 de seus integrantes que votaram, a despeito da proibição do Partido, nesse momento; e, em outro extremo, encontra-se o candidato derrotado Paulo Salim Maluf.

Nesse contraditório quadro de prós e contras, de tantas contradições, de tantos interesses nem tão díspares assim, artistas tentam e conseguem, por intermédio de suas obras, contestar e apontar tantas mazelas – lançando mão de belas metáforas – neste continente, pode-se dizer, de realismos fantásticos.

¹⁷⁷ Em tese, a chamada Lei Sarney nº 7.505, apresentada pelo então senador da Arena-MA José Sarney – na condição de projeto de lei – previa a concessão de benefícios fiscais com relação ao imposto de renda devido para as áreas artístico-culturais. Dessa forma, desde sua apresentação inicial, em 26 de setembro de 1972 até sua aprovação em 3 de outubro de 1986, a proposta foi reapresentada cinco vezes por seu formulador, e passou por várias alterações atendendo naturalmente aos diferentes interesses em jogo. De modo sintético, dentre outros, a Lei Sarney, por meio de suas disposições, definia tanto os termos doação, patrocínio e investimento como seus campos de abrangência na área cultural, especificando os níveis de dedução no imposto de renda em cada modalidade. Estabelecia multas e penas rigorosas às fraudes e irregularidades utilizadas em nome da lei: www.sinprorp.org.br/Memorias/memoria86-88-18.htm [visitado em 17/05/2008]

¹⁷⁸ Não foi com o término da ditadura militar que a questão cultural se resolveu. Os ministros da pasta sempre foram obrigados a fazer malabarismos com as verbas, destinando desse pouco muito aos eventos que dão mais visibilidade aos governos.

¹⁷⁹ Bolívar LAMOUNIER. O “Brasil autoritário” revisitado: o impacto das eleições sobre a abertura. In: Alfred STEPAN (Org.). *Democratizando o Brasil. Op.cit.*, p.83-134.

¹⁸⁰ Ronaldo Costa COUTO. Apresentação. In: Domingos Leonelli e Dante de Oliveira. *Op.cit.*, p.26.

¹⁸¹ Miguel REALE. A opinião pública. In: *De Tancredo a Collor*. São Paulo: Siciliano, 1992, p.17.

Assim, em alguns versos de duas músicas de 1984, (I) *Brejo da cruz* de Chico Buarque de Hollanda e (II) *Podres poderes* de Caetano Veloso, é possível apreender esta, mas nem tanto, bizarra situação de tantos contrastes:

(I) A novidade que tem no Brejo da Cruz
É a criançada se alimentar de luz
Alucinados meninos ficando azuis
E desencarnando lá no Brejo da Cruz
Eletrizados cruzam os céus do Brasil (...)
Mas há milhões desses seres que se disfarçam tão bem
Que ninguém pergunta de onde essa gente vem (...)
São faxineiros balançam nas construções
São bilheteiras, baleiros e garçons.

(II) Enquanto os homens exercem seus podres poderes
Motos e fuscas avançam os sinais vermelho
E perdem os verdes, somos uns boçais (...)
Será que nunca faremos se não confirmar
A incompetência da América Católica
Que sempre precisará de ridículos tiranos
Será que esta minha estúpida retórica
Terá que soar, terá que se ouvir
Por zil anos?

“Nesse Brejo da Cruz por zil anos”, os conceitos precisam ser permanentemente revisitados. Mais que novas conotações, os sentidos parecem insistentemente mudar por acomodação de interesses, por “seres que se disfarçam tão bem”. Considerando que, com a implantação do sistema republicano, houve a separação do Estado e da Igreja, paradoxalmente, em 1982, no Brasil, o conservador cardeal D. Eugênio Sales (cujas atitudes sempre foram diametralmente opostas às de Dom Paulo Evaristo Arns), ao ser convidado pelas autoridades constituídas para fazer parte do Conselho Superior de Censura¹⁸², aceita sua participação e de outros subordinados e representantes seus no referido Conselho. Justifica esta possibilidade alegando que, na medida em que a Igreja não cuida ou se ocupa de coisas pequenas, por tratar-se de órgão superior, ele se colocava à disposição para ajudar e auxiliar o governo no que fosse possível.¹⁸³

Se, em março de 1964, a Igreja havia, para atender a certas necessidades dos golpistas – mobilizado a classe média contra o governo por intermédio da Marcha da Família com Deus pela Liberdade, sua opção pelos pobres e oprimidos, proposição decorrente do Conselho Vaticano II, convocado por João XXIII, em 1962 –, a partir de fins da década de 1970, a mesma instituição (formada por 320 bispos, 12 mil padres e cerca de 45 mil freiras) teve um papel fundamental na luta contra a tortura. Aliás, nesse momento histórico, a Igreja parecia ser a única instituição realmente aparelhada para conseguir canalizar o descontentamento popular cada vez mais crescente. Desde 1968, com a realização do Episcopado Latino Americano (CELAM), realizado em Medellín, na Colômbia, houve uma consagração do clero progressista e proliferação das Comunidades Eclesiais de Base. Em 1978 os conflitos entre a Igreja e o Estado chegam ao paroxismo. São mortos sacerdotes (dois anos antes por grupos paramilitares), o bispo Dom Adriano Hypólito, na baixada Fluminense é

¹⁸² Órgão criado em 1969 por Petrônio Portella. Acerca do político, cf. Elio GASPARI. O regime é implacável. In: *A ditadura derrotada. Op.cit.*, 430-2.

¹⁸³ Cf. Igreja poderá participar do Conselho de Censura. In: *O Estado de S. Paulo*, 15/09/1982, p.19.

seqüestrado e torturado, tais ações obrigam a Igreja a posicionar-se. Assim, de acordo com Kucinski (1967: 102-3):

Em 1979, a CNBB divulga o balanço de suas baixas na guerra não declarada entre Igreja e Estado. São relacionadas centenas de invasões de Igrejas, ameaças de morte e seqüestros. Oito religiosos assassinados e onze banidos. Há 122 prisões de religiosos, 34 deles submetidos a torturas. São presos também 131 ativistas cristãos leigos. Reprimida, a Igreja identificou-se ainda mais com as lutas populares. O engajamento dos padres e bispos progressistas aprofundou-se. A resistência a esse engajamento, por parte dos bispos reacionários não podia concordar com perseguições à Igreja, fosse qual fosse o pretexto.

No caso das Diretas, depois de Dom José Rodrigues, bispo de Juazeiro –, e o primeiro a manifestar-se favoravelmente à campanha das Diretas – Dom Paulo Evaristo Arns e Dom Ivo Lorscheider também manifestaram seu apoio divulgado pela imprensa nacional, em 5 de abril de 1983. A esse respeito o porta-voz da presidência da República teria rebatido: “Se eles pregam (a eleição direta) porque não a adotam na Igreja?” (LEONELLI & OLIVEIRA, 2004: 117)

Ainda com relação à Igreja, o general Golbery considerava esta instituição da sociedade civil extremamente importante e preocupava-se com as críticas crescentes que alguns de seus representantes faziam ao regime. Para o general Geisel, que sempre criticara a Igreja, Dom Eugênio Sales era bom pastor, mas Dom Paulo Evaristo Arns e Dom Aloísio Lorscheider eram maus bispos. Dessa forma, entre janeiro e março de 1974 (eleição pelo Colégio Eleitoral e posse de Geisel à presidência da República), tanto o secretário da CNBB manteve encontro com a equipe de transição como o próprio Golbery encontrou-se, em São Paulo e em Brasília, com Dom Paulo Evaristo Arns. Dom Paulo, apesar de desconfiado em relação ao novo governo, não deixou de dialogar com seus representantes, principalmente em torno da tortura e dos desaparecidos.¹⁸⁴

Antes de José Sarney tomar posse como presidente do Brasil, em São Paulo, um dos filhos praticantes da Igreja Católica, o democrata cristão Franco Montoro, político histórico do MDB/PMDB – que apresentou emenda constitucional instituindo eleições diretas para os governadores dos Estados¹⁸⁵ – inicia sua carreira política como vereador; elege-se deputado estadual e federal, em duas ocasiões; foi ministro e acaba sendo eleito pela convenção do PMDB, em 1982, como candidato do partido a concorrer ao governo do Estado, em pleito contando com 666 convencionais. Concorrendo com Orestes Quércia, o governador menciona, em suas memórias, o golpe de seu adversário, tão logo o resultado da convenção foi anunciado. A chapa vencedora compreendia Franco Montoro como candidato ao governo e Mário Covas como vice. Inconformado com a derrota e contando com o apoio do MR-8, Quércia oferece em separado seu nome tanto a Montoro como a Ulisses Guimarães, que rejeitam tal oferecimento. Para criar um fato, e seu pedido ser aceito, Quércia anuncia no plenário da convenção que colocava seu nome à disposição do partido para vice. Nas primeiras fileiras, os militantes do MR-8 fizeram uma grita muito grande.

Os militantes do MR-8, organização que nascera na extrema esquerda mas atuava sempre como uma espécie de tropa de choque a serviço de Quércia, haviam tomado os lugares da frente. Apesar do número relativamente pequeno, produziram um barulho infernal, com batucada e palavras de ordem, bem decididos a levar a convenção no grito. (...)

¹⁸⁴ Cf. Elio GASPARI. A costura de púrpura e O porão intocado. In: *A ditadura derrotada. Op.cit.*, p.375-409. Às p.379-80, há uma reprodução de diálogo muito curioso travado entre Geisel e Golbery, no concernente a acreditar no que Dom Paulo Evaristo Arns apresentava acerca do número de torturados e mortos por tortura no Brasil.

¹⁸⁵ Cf. Pedro CAVALCANTI. *Op.cit.*, p.161-2. Curiosa a forma, entretanto, como o governador distingue a ação do general Geisel diferenciada daquelas de seus antecessores e mesmo de seu sucessor, evocando, sem especificar, o ato corajoso de demissão do ministro do Exército Silvio Frota. Cf. *ibidem*, p.158.

Por volta das 16h30, uma hora depois de conhecidos os resultados, Fernando Henrique tentou reabrir os trabalhos, mas o tumulto criado pelo MR-8 foi de tal ordem que surgiu a hipótese de uma anulação da convenção, o que não interessava a ninguém. O próprio Orestes Quércia havia se retirado para o Hotel Samambaia, deixando que a pressão desencadeada pelo MR-8 fosse ampliada por outras vias. Embora largamente vencido, conseguira o voto de 35% dos convencionais, seus partidários usavam esse número argumentando que, se não fosse feita a sua vontade, o partido sofreria uma fratura grave, comprometendo o resultado das eleições. (CAVALCANTI, 2000: 163-4)

Para não invalidar os resultados da convenção, Orestes Quércia – de olho nas próximas eleições para o governo do Estado – foi consagrado na chapa com Montoro. Ao vice Mário Covas, provavelmente, e como aconteceu de fato, vencendo muitas pressões internas, foi oferecido posteriormente o cargo de Prefeito da Cidade, na medida em que, naquela ocasião, não havia eleições diretas para a prefeitura. No livro de suas já citadas memórias, às páginas 176-77 há algumas indicações das pressões sofridas por Montoro com relação a este episódio. Ainda às páginas 161-2, do mesmo livro, Franco Montoro apresenta alguns dados acerca do primeiro debate realizado em televisão, em 22 de março de 1982 (depois do último evento dessa natureza, apresentado há 18 anos, em 1964), com o candidato do PDS, apoiado por Paulo Salim Maluf, Reynaldo de Barros. Em 15 de novembro de 1982, Montoro foi eleito com 5.209.952 votos, sendo que sua posse ocorreu em 15 de março de 1983.

Se a campanha pelas Diretas ia bem, a administração de Franco Montoro, logo no início de seu governo ia muito mal. Dezenove dias após a posse, decorrente da política econômica nacional, cuja taxa de desemprego chegara a quase 8%, um grande contingente de descontentes, em 3 de abril de 1983 – insuflado por militantes do Movimento Contra o Desemprego e a Carestia, a partir do Largo 13, em Santo Amaro – desencadeia uma ação de depredações e saques pela cidade. Muitos populares, descontentes com as dificuldades econômicas, aderem à marcha e participam do saque a lojas e a seis supermercados. Este processo de descontrole, evidentemente, é apresentado com grande destaque pela imprensa paulistana. O jornal *O Estado de S. Paulo* chegou a divulgar a informação de que teria correspondido a mais de 40 quilômetros o percurso compreendido de comércios saqueados: lojas, padarias, bares, supermercados. No dia seguinte, com ações desenvolvidas, também no centro da cidade, uma manifestação desloca-se rumo ao Palácio do Governo, no bairro do Morumbi. Em frente ao Palácio (antiga residência da família Matarazzo), o grupo de protestantes chega a derrubar alguns metros da grade de proteção e acaba por entrar nos jardins do Palácio. Melhor que chamar a polícia, para evitar confronto e mortes, certo de que se tratava de um golpe das forças perdedoras pelo processo democrático, como tentativa de desestabilizar o governo, Montoro, em ato quase heróico (o tom em suas memórias induz a esse tipo de afirmação), resolve dialogar com uma comissão de revoltosos. O saldo dessa espécie de levante popular: uma morte, dezenas de feridos e perto de 600 pessoas detidas.

Pela atitude de dialogar com os “revoltosos”, como normalmente eram designados os participantes do movimento, o governador Montoro foi considerado, por muitos de seus correligionários, um fraco e, do mesmo modo, o seu ato. O governador alegava que depois de 18 anos de ditadura, muitos estavam acostumados à força bruta, motivo pelo qual tal designação não o incomodava. Tancredo, ocupando todos os espaços possíveis, afirmou à imprensa que Montoro havia preferido ter derrubadas algumas cercas (do Palácio do Governo): “(...) a ver sacrificada a vida de pessoas e oferecer um cadáver àqueles que o explorariam para derrubar a democracia no Brasil, que se inicia neste momento.” (CAVALCANTI, 2000: 158)

Acerca ainda do governo Montoro, consultando os mais variados tipos de fontes durante o processo de pesquisa, deparei-me com uma propaganda em página dupla de seu governo, cujo título era: *Austeridade nos*

Gastos Públicos e Saneamento Financeiro: 4 Anos de Democracia. O Governo de São Paulo Cumpre o Dever Democrático de Prestar Contas ao Povo. O texto publicitário é encerrado com o logotipo do governo e o slogan: *Democracia e Seriedade Dão Resultado*. Com 10 itens e 4 gráficos – na revista dedicada à linguagem teatral, não aparece nenhuma informação sobre a área de especialização da revista ou mesmo sobre cultura.¹⁸⁶

Do ponto de vista da ação cultural, o PMDB inseriu em seu programa de governo, no item 2.7, nomeado *Democracia e Cultura*, uma proposta contendo cinco tópicos, articulados. São eles:

2.7 - Democracia e Cultura

2.7.1 - O PMDB tem confiança irrestrita na capacidade de criar e resistir do nosso povo e vê nas manifestações de cultura popular a certeza de um futuro autônomo da civilização brasileira.

2.7.2 - No período colonial, a cultura era transposta do contexto europeu e sobreposta à nascente sociedade brasileira, negando as referências culturais de índios e negros. Neste século, os períodos ditatoriais representaram interrupções às experiências culturais em curso, gerando descontinuidades, quebrando os fluxos de informação, impedindo a sedimentação cultural, especialmente da cultura política.

2.7.3 - Deve-se acrescer o fato de que o Brasil se mantém aberto às informações e influências de todo o mundo, a modos de pensar, de sentir e de agir, a propostas de organização da vida social as mais diversas. Os aspectos superestruturais da realidade brasileira ainda guardam uma grande distância em relação às realidades infraestruturais. As inúmeras manifestações culturais autônomas, ricas e presentes no seio do povo não chegam a realizar sua hegemonia.

2.7.4 - Esta distância está presente em nossa cultura política, está na raiz da desorientação e do analfabetismo que fundamentam os projetos e a atuação quotidiana dos políticos e do jornalismo; na pobreza do debate que se refugia em questões processuais e secundárias, no cultivo do paradoxo, do impasse ou de supostos impasses.

2.7.5 - Cabe ao PMDB, portanto, apoiar os produtores e a produção cultural, garantidas a abertura ao mundo e a liberdade interna. Apoiar as propostas de Educação associadas às instituições Escola e Universidade. Educação, qualificação das pessoas, produção de conhecimento são componentes básicos do novo desenvolvimento. Mas a tarefa principal do PMDB é, através de um debate permanente, contribuir para a elaboração da cultura política, trazer à luz os valores, interesses e aspirações sociais, acrescentar racionalidade e capacidade de construir alternativas em resposta às grandes questões do projeto nacional. Sobre tudo, trata-se de levar toda a sociedade a um esforço coletivo de aprender e ensinar. O povo é o soberano. Temos de educar o soberano.¹⁸⁷

O texto inicia-se apresentando certa apologia à capacidade irrestrita de criar do povo, mas, e não curiosamente, finaliza o mesmo e curto documento, afirmando que o povo, por ser soberano, precisaria genericamente (sem especificar o sujeito da ação, mas naturalmente fazendo referência aos integrantes do partido) ser educado. Documento retórico e difícil de ser apreendido, sem, como designa Walter Benjamin, em interessante expressão, fazer uma leitura a contrapelo. Apesar de difícil pode-se entender o significado de “manifestações culturais autônomas, ricas e presentes no seio do povo não chegam a realizar sua hegemonia.” Como não há possibilidades de “leituras” e interpretações díspares no concernente à hegemonia, o documento vislumbraria o povo como força política hegemônica, apenas possível com o Socialismo, sem ser esse o caso que ali se afigurava.

Tendo em vista que o PMDB era formado por indivíduos das mais diferentes tendências e colorações políticas, é bem provável que o documento tenha sido preparado por integrantes menos conservadores ou

¹⁸⁶ Revista *Palco e Platéia*, Ano I, nº 5, janeiro e fevereiro de 1987, em cuja capa está Cacá [Ubu] Rosset.

¹⁸⁷ Fonte: <http://www.pmdb.org.br/?a=programa>. P. 9-10 [visitado em 17-05-2008].

mesmo críticos ao liberalismo do partido e também não tenha sido refutado por outros integrantes, por conta de a cultura não se caracterizar nas prioridades do governo. Assim, o discurso, distante da prática que foi desenvolvido posteriormente, pressupõe expressão retórica e esvaziada de sentido, no concernente à gestão política. Antes disso, afirma-se genericamente no documento, que “aspectos superestruturais” guardariam “(...) uma grande distância em relação às realidades infraestruturais.” No próximo item, e nele todo, há uma imprecisa afirmação de distância: “(...) presente em nossa cultura política” sem que seja possível saber os objetos pressupostos nesses dois extremos. Pode-se imaginar que essa distância corresponda aos aspectos superestruturais e às realidades infraestruturais, mas tudo o que se segue na frase a partir daí é abstrato e genérico. Nesse particular, não se pode perder de vista a expressão ambígua: apoiar os produtores e suas produções artísticas. Ambígua porque está muito mais próxima de produto do que da manifestação. No último parágrafo, cultura aparece imbricada com escola, e esta sendo especificada pela universidade. Dessa forma, caberia ao partido, contando com a ajuda da universidade, em processo de parceria: “(...) acrescentar racionalidade e capacidade de construir alternativas em resposta às grandes questões do projeto nacional.” As grandes questões e o projeto nacional não são traduzidos, então, nessa generalidade tudo parece caber.

Olhando de longe, durante a década, pode-se perceber que o governo investiu muito mais na chamada política de eventos ou mesmo em proposição empresarial do que na dos processos de formação. A proposta política cultural do PMDB não deixou lastro mais significativo ou renovador na cultura. Em 1984, durante o governo Montoro, foi criado o projeto Oficinas Culturais. Possivelmente, revendo a proposta cultural anterior e aqui já apresentada no programa do partido (item 2.7.), o documento abaixo transcrito e produzido mais recentemente – de gestão do PSDB, referindo-se à implantação das *Oficinas Culturais: Conceito de Formação Cultural*, assinado por Marcos Mendonça, Secretário de Estado da Cultura (1995-2003) propõe no documento:

Espaço vivo, dinâmico e atuante

Um grande achado ocorreu na área da administração cultural pública no final dos anos 80: a consolidação da idéia de Oficina Cultural enquanto espaço físico e conceito de programação. Indo além da concepção tradicional de Casa de Cultura, a Oficina Cultural concretizou junto ao público a noção de espaço vivo, dinâmico e atuante, voltado intensamente à prática, onde os frequentadores podem efetivamente participar, escolhendo — entre um variado cardápio de opções — aquelas atividades mais adequadas aos seus interesses e vocações.

Cursos e oficinas de artes plásticas, dança, fotografia, teatro, vídeo e outras áreas artístico-culturais, programados com agilidade e maleabilidade, prontos para atingir os mais variados segmentos do público (do iniciante ao profissional), são as ferramentas utilizadas para transformar cidadãos, de espectadores passivos diante das manifestações artísticas em agentes realmente participantes do universo cultural — despertando interesses, revelando potencialidades, aflorando necessidades de criação, discutindo conceitos, aperfeiçoando técnicas e conhecimentos. Diferentemente das escolas do ensino formal ou das escolas de arte, as atividades das Oficinas Culturais não se prendem a currículos nem a formatos de duração, como por exemplo a anos letivos e semestres: cada curso ou oficina tem seu próprio período de duração, de acordo com os objetivos que cada um deles queira atingir. Esta forma livre de programar atividades evita a rigidez da programação e multiplica consideravelmente as possibilidades de introdução de novos temas, novas visões e novos coordenadores.

O espaço físico, também, apresenta um conceito de versatilidade: ao invés de espaços permanentemente reservados para um único tipo de atividade, temos os espaços de múltiplo uso. Assim, uma sala que abrigou, por exemplo, uma oficina de música pela manhã poderá ser rapidamente rearranjada para uma aula de teatro, à tarde. Em suma, tanto o espaço como as atividades programadas são agendados visando priorizar ao máximo a multiplicidade e a diversidade da atuação da Oficina Cultural.

Sem a intenção de criar grandes artistas, a Oficina Cultural pretende ser, antes de tudo, uma alavanca para abrir novos horizontes ao participante, fornecendo-lhe um estímulo à reflexão, à percepção das emoções e à busca do conhecimento, elementos essenciais para uma vivência participativa do ser humano dentro da sociedade contemporânea.¹⁸⁸

Mesmo apresentada como novidade, ou como “grande achado”, a proposta de oficinas culturais não se caracterizava em algo novo. Durante o governo de Orestes Quércia, tendo Fernando Moraes, substituindo Bete Mendes, à frente da Secretaria de Estado da Cultura (1988-1991) o referido projeto expandiu-se ao paroxismo e vislumbrou um processo de “formação continuada”. O alardeado processo de formação continuada, que consistia em oferecer para o público usuário o maior número de informações e experiências diferenciadas sobre uma mesma área da atuação, de modo que a apreensão de conhecimento pudesse ser mais abrangente e diversificada, tendo em vista as áreas de interesse dos participantes das atividades, não se pode dizer que isso tenha ocorrido. No sentido de evidenciar a dúvida, o anexo apresentado a seguir contempla a pluralidade e o cardápio alardeado das 2.600 vagas oferecidas apenas na Oficina Cultural Oswald de Andrade, em 1990.¹⁸⁹

¹⁸⁸ http://www.guiasaocarlos.com.br/oficina_cultural/conceito.asp [visitado em 17-05-2008]

¹⁸⁹ A peça gráfica, ou material de divulgação das atividades, é de 1990, tendo em vista caracterizar-se no melhor exemplar para explicitar o contra-discurso oficial.

ANEXO DAS OFICINAS OSWALD DE ANDRADE

Na administração de Fernando de Moraes, os dados oficiais, segundo os quais a Secretaria teria investido 75% da verba a ela destinada em formação, parece não ser tão absoluto, a não ser que se considerasse as oficinas como inseridas em proposição de formação. Difícil entender, a não ser por intermédio dos discursos oficiais, que se conseguisse formar alguém em oficinas desenvolvidas em tão pequeno e curto número de horas. A verdadeira “enxurrada de oficinas” oferecidas, caracterizando uma “política de eventos”, mas não de processo formativo, que o jornal *Folha de S. Paulo* referia-se como “cultura de resultados”. Pelas avaliações de que se dispõe nem sempre essas oficinas foram desenvolvidas por profissionais que conheciam tão bem os assuntos ministrados. Afinal, a quantidade, não só nesse local, era considerável, demandando um número grande de profissionais. Complicado também foi o fato de muitas ações propostas nesta edição não sofrerem processo de continuidade. Mais complicado que isso, e essa foi basicamente prática bastante disseminada pelo PMDB, muitas pessoas que participavam de uma oficina, dependendo do lugar ou cidade de que viessem (às expensas dos cofres públicos), deveriam repassá-la, conforme houvesse recebido – e como se isso fosse possível – aos interessados em seus lugares de origem. Como eu trabalhava na Fundação para o Desenvolvimento da Educação (FDE), órgão vinculado à Secretaria da Educação, nesse momento, ministrei uma oficina articulando *Memória e Teatro*, para profissionais da Educação motivo pelo qual meu nome consta do impresso, em epígrafe, no item: Outras Atividades. Então, mais uma vez, os discursos oficiais não se coadunam à luz das práticas e das experiências concretas.¹⁹⁰

Na ampla tabela de ações constantes do material gráfico anexo, oferecidas à comunidade interessada, pode-se perceber a curta duração da maioria das atividades. Muitas ações que constavam da planilha da Secretaria de Estado da Cultura não tiveram continuidade; o excesso de oficinas no mesmo espaço gerou, inúmeras vezes, discussões entre os participantes de algumas delas; não houve em nenhum momento avaliação dos resultados qualitativos do processo oficineiro.

Roberto Lage, em entrevista a mim concedida, em 17 de janeiro de 2008, afirma acerca do modo como os poderes constituídos durante a ditadura, e mesmo sob o processo de distensão do regime, costumavam encarar a produção teatral:

A produção de um teatro experimental tinha muito mais apoio e subsídio, durante a ditadura militar, do que no início da democracia. E, do mesmo modo, maior consciência também de como se organizou a gerência, a administração e a política cultural dos órgãos ligados à cultura do poder público. Isso era um absurdo. A gente tinha o impecilho da censura, mas havia patrocínio a partir de verba pública. Era possível fazer um teatro investigativo; aliás, era possível fazer muito mais teatro investigativo antes que depois. Durante a democratização foi que a gente teve de vender espetáculos para o SESC e descobrir outros canais. Então, todos os trabalhos que a gente queria fazer, que fugiam de certo formato mais comercial, foi preciso vender para o SESC. Foi preciso buscar “alternativas” para fazer estas coisas.

Voltando à vida política e aos processos sucessórios ocorridos em 1988, durante processo das eleições municipais – depois de resultados de alguns institutos de pesquisa apontarem, por muito tempo, a candidata do Partido dos Trabalhadores, em terceiro lugar nas intenções de voto – a população elege Luiza Erundina à

¹⁹⁰ Sem generalizar, essa prática de repassar conteúdos apresentados em oficinas é um expediente bastante antigo utilizado pelo PMDB. Em 1983, por exemplo, ao participar do Festival de Inverno de Campos do Jordão (primeira e única vez em que os professores de Educação Artística substituíram os músicos), sob a gerência geral da professora Ana Mae Tavares Barbosa, então coordenadora da equipe de Educação Artística da Coordenadoria de Estudos e Normas Pedagógica (CENP). O evento foi desenvolvido em duas semanas, compreendendo palestras, minicursos e oficinas. A orientação era que, encerrado o evento, os professores que tivessem participado do processo repassassem para outros colegas o aprendizado. Para viabilizar isso, às Divisões Regionais de Ensino (DREs) caberiam o desenvolvimento dessa proposição.

prefeitura da cidade de São Paulo. Tratou-se de uma vitória significativa na conservadora cidade de São Paulo pelos mais variados motivos. Dentre eles, o fato de a vencedora ser mulher, nordestina, ligada à área de humanas e principalmente por ser a candidata de um partido contrário a qualquer tipo de conchavo cujo líder era operário e nordestino. Não há nenhuma dúvida de que se tratou de uma grande vitória contra todo tipo de conservadorismo que sempre dominou a cidade. Dessa forma, pode-se dizer que parte da população riscou à faca o chão político da história da cidade. A comemoração dos resultados, principalmente na Avenida Paulista, tradicionalíssimo palco de manifestação da cidade, se caracterizou em espaço de “desentalamento” de tantos gritos engasgados na garganta: foi uma festa lindíssima!

Dos mais belos e alentadores textos criados na História, aproximando momentos e devires, o transcrito abaixo de Walter Benjamin passa a sensação de que talvez ele estivesse estado em um momento muito semelhante àquele que muitos democratas viveram tão logo o resultado das eleições oficiais foi anunciado. De outra forma, pelo seu caráter de compromisso e de conquista, o fato é que certas festas se parecem muito:

Arde o horizonte (...) os foguetes espoucam e se apagam no solo. Na encosta escarpada há milhares de pessoas concentradas que acompanham o espetáculo. E esta multidão ondula sem cessar no murmúrio semelhante ao das dobras de uma capa quando o vento brinca entre elas. Escutemos mais atentamente: o que ressoa é outra coisa que não a simples espera de foguetes e outros disparos luminosos. Não espera essa multidão surda uma desgraça, grande o bastante para que na sua tensão festiva, salte a fagulha, incêndio ou fim do mundo, algo que transformasse esse murmúrio aveludado de mil vozes em um único grito, como quando um golpe de vento descobre o forro escarlate da capa? Por que o agudo grito de horror, o terror pânico, são a outra face de todas as festas de massas. O ligeiro estremecimento que percorre como chuvisco, inumeráveis ombros, deixa-os ansiosos. Para as massas em sua existência mais funda, inconsciente, as festas da alegria e os incêndios são apenas um jogo em que elas se preparam para o instante grandioso da chegada à maturidade, para a hora em que o pânico e a festa, reconhecendo-se como irmãos, após uma longa separação, se abracem como num levante revolucionário.¹⁹¹

Artistas militantes, politizados, líderes comunitários, defensores de que em arte as questões sociais têm a mesma importância que as estéticas; que existem singularidades culturais postas e mantidas pela tradição; que propostas artísticas precisam ser descentralizadas e desenvolvidas também de baixo para cima, sem descaracterizá-las; que a arte pressupõe um conjunto de diretrizes e ações políticas, diálogos, metodologias; que é preciso enfrentar máquinas governamentais emperradas e tantas outras questões, esse conjunto de questões, com a vitória da candidata do Partido dos Trabalhadores Luiza Erundina, precisavam ser enfrentadas e nutriram-se em predisposição ao trabalho que viria. Havia consciência por parte de muitos militantes que aquela era a oportunidade para começar a reverter e a reestabelecer prioridades. Dessa forma, para defender a pasta da Cultura, a nova prefeita convidou a professora Marilena de Souza Chauí para o cargo. De sua gestão, não fizeram parte ações mirabolantes, eventos megalomaniacos e houve incentivo significativo às atividades descentralizadas, por intermédio do projeto Cidadania Cultural, cujo propósito, em linhas gerais, pressupunha (re)pensar a cidade “(...) a partir de seus conflitos e suas exclusões propondo-se a inverter prioridades e remexer na cultura enraizada que consagra o consagrado, promove as elites locais e fortalece culturas hegemônicas”.¹⁹² Ao objetivar a criação de um processo de democratização participativa na área cultural, o projeto foi concebido pelo desenvolvimento de uma proposta cultural por intermédio de três

¹⁹¹ Walter BENJAMIN. Bello horror. In: *Discursos interrumpidos I*. Madrid: Taurus Ediciones, 1982, p.149-50.

¹⁹² Com relação ao redimensionamento político-popular conferido às Casas de Cultura, na administração da prefeita Luiza Erundina, gestão de cultura da professora Marilena Chauí, cf. a tese de Luzia Aparecida Ferreira: *Políticas públicas para a cultura na cidade de São Paulo: A Secretaria Municipal de Cultura – Teoria e Prática*. Op.cit.

necessidades identificadas pela gestão da professora Marilena Chaui, que solapasse as velhas práticas de clientelismo por processos de participação popular. Foram elas:

- Conscientizar os servidores públicos de que eles eram cidadãos a serviço de cidadãos;
- Atender às prioridades do governo referentes ao desenvolvimento de políticas públicas para as áreas de saúde, moradia, educação, transporte, alimentação, cultura e direitos das minorias;
- Criar mecanismos por intermédio dos quais a população, sobretudo à da periferia, conseguisse desenvolver processos de auto-organização e a prática de uma cidadania participativa. (FERREIRA, 2003: 66)

A viabilização do projeto da nova Secretária ocorreu, dentre outras ações, a partir da instalação e remodelação de 14 Casas de Cultura, cuja proposta previa primordialmente a criação de um espaço para o pensamento e a prática coletivos, intentando a reflexão, a política, a cultura e a arte, articulando realidades regionais, nacionais e internacionais. Além disso, a Secretaria passou a insistir e a publicar documentos nos quais eram apresentados os direitos que constituíam a cidadania cultural, como: acesso às informações nas bibliotecas, às obras apresentadas no Teatro Municipal; à produção cultural em espaços privilegiados, como as Casas de Cultura e o Centro Cultural São Paulo; à participação e indicação de atividades a serem desenvolvidas nas comunidades. De todos os projetos ambiciosos propostos pela Secretaria, o Projeto das Casas Históricas centrava-se prioritariamente no desenvolvimento de ações da memória social do cotidiano.

Como avaliação final, entretanto, além de inúmeros problemas técnico-administrativos enfrentados pela Secretária, muitos técnicos indicados para administrar as Casas de Cultura não conheciam bem o fazer e a dinâmica culturais da cidade. “Além do mais, havia ainda a questão do projeto estar centralizado no gabinete de Chaui, o que provocou um: ‘distanciamento político e o enfraquecimento da própria equipe central em relação aos coordenadores regionais (...) travou-se uma luta política interna traumatizante’.”¹⁹³

A respeito da centralização ocorrida na administração da Secretaria de Cultura, Luiz Carlos Moreira – em entrevista a mim concedida, em 18 de maio de 2006 –, que durante pouco mais de um ano, não como funcionário, mas como interlocutor privilegiado, manteve um processo de diálogo com a Secretária, afirma:

Nessa época, eu tinha acesso à Marilena Chauí. E as coisas estavam muito difíceis na Secretaria. Cheguei pra ela uma vez e disse: “Marilena, desculpe, mas não dá...”. Aí fiz uma série de observações. Por exemplo, tinha um grupo na Penha que estava desenvolvendo um projeto no Teatro Martins Pena, e que o projeto não ia para frente e ela sabia disso. Ela ficava muito desesperada com o que acontecia. Ela não tinha quadros, pra tocar os projetos. Muitos dos que haviam eram uma merda, puxavam o tapete. Para os funcionários de carreira ela desenvolveu uma atividade totalmente errada. Ela mesma depois viu que era muita inocência achar que com discurso conseguiria mudar o comportamento dos funcionários. Ela chegou a dar aula, juntar o pessoal. Fazer aulas sobre gestão pública. Bobagem. Não se quebram vícios com blábláblá. Eu lembro que ela deu exemplos que um grupo que havia sido contratado para tocar projetos e não cumpria o acordo. Quando ela percebeu o que ocorria, não teve dúvidas, ela mesma publicou no *Diário Oficial* a demissão dos caras. Se a Secretária Municipal de Cultura é obrigada a se meter em um grupo que está desenvolvendo um trabalho no Teatro da Penha, aquilo não podia funcionar. Estava tudo centralizado no gabinete. A Secretaria não tem estrutura para acontecer. Foi um grande erro: não é condição de uma Secretaria de Cultura fazer isso.

Do ponto de vista nacional, ainda em 1988, inicia-se o processo para escolha do presidente do Brasil. Articulações políticas entre partidos e setores da sociedade civil começam a ser estabelecidas. Somando-se, de certa forma, às preocupações e estratégias da União Democrática Ruralista – UDR, liderada por Ronaldo

¹⁹³ Idem, *ibidem*. Apud Paulo Sérgio BARRETO. Casas de Cultura e o projeto de Cidadania Cultural. In: *Revista Polis*. 28, São Paulo, 1997.

Caiado: um dos maiores inimigos dos partidos e gentes comprometidas com o socialismo; surge nesse contexto o Movimento de Convergência Democrática – MCD, formado por profissionais liberais e empresários, cujo principal objetivo pressupunha a criação de um grupo-força para intervir também no processo eleitoral e impedir que um regime fundamentado nos ideais e ações marxistas pudesse ser implantado no País.

Em 1989, depois do último processo eleitoral para escolha do presidente do Brasil e de tantos descaminhos democráticos, nova esperança se anuncia. Este é o ano em que a população brasileira, depois de tanta mobilização, repleta de derrotas e de vitórias, escolherá o novo presidente do País. Candidatam-se ao cargo: Guilherme Afif Domingos pelo Partido Liberal (PL); Fernando Collor de Mello pelo Partido de Renovação Nacional (PRN), cuja sigla fora criada para dar sustentação ao candidato; Leonel Brizola pelo PDT; Luís Inácio da Silva pelo PT; Mário Covas pelo PSDB; Paulo Salim Maluf pelo PDS; Ronaldo Caiado pela UDR; Ulysses Guimarães pelo PMDB.¹⁹⁴ A campanha, longe de apresentar propostas de mudança (com algumas exceções), centrou-se em ataques pessoais aos candidatos que estivessem mais bem colocados ou àqueles cuja ideologia fosse oposta ao ideário defendido por seu próprio partido. Olhando de longe aquele processo, muito mais próximo a um espetáculo de gênero mais sensacionalista no concernente à emocionalidade, exacerbação das personagens e grandiloquência da estrutura: como o melodrama ou as tragédias ligadas ao neoclassismo francês, do século XVII. Se ligados todos os 28 milhões de TVs desse período, expedientes e ações de mal-caratismo se caracterizaram nos argumentos e conteúdos característicos de boa parte dos candidatos, amparados, diga-se com todas as letras, pelos publicitários, então designados “marqueteiros” e por estruturas poderosas de mídia.¹⁹⁵

Na campanha eleitoral, seguindo às vezes os expedientes mais característicos de obra folhetinesca, Mário Amato, presidente da Federação das Indústrias do Estado de São Paulo (FIESP), apresentou em determinado momento da campanha declarações alarmistas segundo as quais os empresários brasileiros abandonariam o País caso o candidato do Partido dos Trabalhadores fosse eleito. Insistindo, desde 1984, no lema: “sem medo de ser feliz”, Luiz Inácio Lula da Silva com 16,08% dos votos e Fernando Collor de Mello com 28,52% dos votos vão para o segundo turno.¹⁹⁶ Dos diversos lances de desserviço ao processo eleitoral brasileiro e à democracia dois episódios merecem destaque. O primeiro deles diz respeito à veiculação de entrevista concedida pela ex-namorada do candidato do Partido dos Trabalhadores, apresentada durante programa do candidato adversário, segundo a qual, em troca de 200 mil cruzados novos, ela revelava aspectos da vida particular de Luiz Inácio Lula da Silva. Nessa entrevista, de modo sucinto, Miriam Cordeiro – mãe da filha de Lula fora do casamento, Lurian – afirma que, ao engravidar, Lula a teria forçado a realizar um aborto. A segunda e mais grave, foi urdida com outros respaldos e por intermédio de outra “cenografização”.

Na véspera da realização do segundo turno, dia 16 de dezembro, o Brasil foi surpreendido com o anúncio do seqüestro do empresário paulista Abílio Diniz, acontecido havia cinco dias. Tentando influir negativamente na candidatura da esquerda e implicar o Partido dos Trabalhadores em um acontecimento no qual estavam envolvidos estrangeiros com antecedentes políticos em seus países de origem, a polícia disse haver encontrado com os

¹⁹⁴ Acerca desta acirrada disputa, das excelentes fontes documentais, cf. a divertidíssima *90 charges diretas 89. Seleção das 90 melhores charges de Glauco e Spacca publicadas na Folha de S. Paulo*. São Paulo, s/d.

¹⁹⁵ A família do candidato Fernando Collor de Melo, por exemplo, era proprietária, em Alagoas, de uma emissora de televisão e de um jornal. Segundo a revista *Veja*, a campanha do candidato dispunha de 15 equipes de TV, jatinhos e estúdios de gravação em Brasília e Belo Horizonte, com equipamentos avaliados em 3,8 milhões de dólares norte-americanos. Apud Marly RODRIGUES. *A década de 80. Brasil: quando a multidão voltou às praças*. 3ª ed. São Paulo: Editora Ática, 2003.

¹⁹⁶ A Constituinte de outubro de 1988, dentre outras medidas, havia estabelecido dois turnos para eleições de cargos executivos, em cidades com mais de 200.000 eleitores.

seqüestradores boa quantidade de propaganda de Lula. Ao serem apresentados à imprensa, alguns implicados portavam camisetas com *slogans* do PT que, segundo declarações posteriores, teriam sido obrigados a vestir. (M. RODRIGUES, 2003: 36)

Dessa forma, em 15 de novembro de 1989 – depois de 10.629 dias de abstinência, segundo expressão com a qual uma matéria de *O Estado de S. Paulo*, de 16 de outubro de 1989, comentava o resultado das eleições – 82 milhões de eleitores compareceram, em primeiro turno, às urnas para eleger o novo presidente do Brasil. Conclusão do processo eleitoral, em 16 de dezembro de 1989, com 42,75%, contra 36,86% dos votos, Fernando Collor de Melo foi eleito presidente do Brasil. Uma das primeiras medidas do novo presidente, do ponto de vista econômico, foi o confisco de todas as contas bancárias: contas correntes, poupança, outras aplicações. Nessa medida apresentada como golpista, e para fazer fundo de caixa, todas as contas ficavam com no máximo certa (e pequena) quantia à disposição do dono do capital. De todas as obras que tematizaram esse golpe heterodoxo, Walter Salles e Daniela Thomas dirigem o filme *Terra estrangeira* (1995), em que há uma cena antológica: a personagem feita por Laura Cardoso, que juntava há muito tempo dinheiro em uma poupança para mudar-se para Portugal, ao ouvir a notícia do confisco pela televisão, tem enfarto fulminante e morre. A verdade é que muitos, de fato “morreram” nos mais diversificados sentidos.

Como afirmado anteriormente, há quase um consenso entre os pesquisadores e críticos mais afinados e orbitados à produção hegemônica, segundo o qual a década de 1980, no concernente à produção teatral, teria sido uma década de desilusão, de poucas e significativas experiências dramatúrgicas, de descenso na organização e surgimento de novos grupos teatrais. Dentre aqueles que defendem tal proposição, encontram-se: Clovis Garcia (que inclusive reitera esse ponto de vista em entrevista a mim concedida em maio de 2007); Ilka Marinho Zanotto em várias de suas críticas no jornal *O Estado de S. Paulo* e em mini-entrevista a mim concedida em outubro de 2006; Alberto Guzik em resposta a uma solicitação que lhe fiz, em 2005; Maria Thereza Vargas, como coordenadora da equipe de Artes Cênicas, em documentação produzida pelo Departamento de Informação e Documentação Artísticas – Centro de Pesquisa de Arte Brasileira; Sábato Magaldi em várias de suas críticas publicadas no *Jornal da Tarde*; Yan Michalski em inúmeras críticas publicadas em jornais do Rio de Janeiro.

Claro que tal prognóstico bastante derrotista da década fundamenta-se nas obras esteticamente chanceladas pela forma e expedientes do drama.¹⁹⁷ Entretanto, num processo de pesquisa mais acurado, e para além daqueles grupos ou mesmo nomes de diretores que habitualmente figuram nos chamados anais da história e que têm sua existência documentada, houve muita mobilização e expressivo, mas sempre contraditório trabalho estético de inúmeros grupos teatrais. Dentre os grupos ou nomes citados pela grande imprensa, por enquanto, uma vez que no corpo da tese tais grupos serão apresentados, figuram os espetáculos dirigidos por Antunes Filho, do Grupo Macunaíma, abrigado pelo SESC-Consolação, desde 1982, e renomeado CPT – Centro de Pesquisa Teatral. Ainda com relação ao diretor – e meritoriamente – é bom lembrar que seus espetáculos, pelo menos no *Estado de S. Paulo*, e até 1986, foram analisados pelos três

¹⁹⁷ Mais que um gênero teatral, drama é aqui utilizado como uma forma estética que se torna hegemônica, incorporando do ponto de vista temático os interesses da burguesia, na França do século XIX. Trata-se historicamente da forma teatral incentivada pelo Estado francês, a partir de 1843, por intermédio de um decreto exarado pelo então ministro do Interior, Léon Faucher. Cf. A esse respeito, João Roberto FARIA [*O teatro realista no Brasil: 1855-1865*. São Paulo: EDUSP; Perspectiva, 1993.] que em análise consistente aponta os interesses principalmente estético-ideológicos na criação da forma, que se tornou paradigma, chancelando e distinguindo claramente aquilo que poderia ser considerado “bom” e contivesse a chamada “excelência” em oposição ao “sem ou com qualidade duvidosa” em teatro. Ainda a respeito do conceito, Peter SZONDI [*Teoria do drama moderno: 1880-1950*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.], Raymond WILLIAMS [*Cultura*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992, p.147-78.] e Iná Camargo COSTA [*Sinta o drama*. Petrópolis: Vozes, 1998.] apresentam excelentes pistas e argumentações acerca do gênero e dos interesses da classe que o adotou como paradigma hegemônico.

críticos do jornal: Clovis Garcia, Ilka Marinho Zanotto e Mariângela Alves de Lima. Gerald Thomas, principalmente pela *Folha de S. Paulo*, foi adotado como um de seus “filhos diletos”. O que o diretor apresentou na década teve grande divulgação. Nesse particular, o crítico do jornal Nelson de Sá afirma que “(...) a *Ilustrada* havia se fechado na defesa do teatro de Gerald Thomas.”¹⁹⁸ O ator e empresário Antônio Fagundes, na década de 1980, funda a Cia. Estável de Repertório, que sempre teve ampla cobertura jornalística. Tantos os espetáculos como as performances iconoclastas de Cacá Rosset – durante os processos eleitorais: *Vote no Pai Ubu* para governador, vereador etc.¹⁹⁹ – tiveram amplo apoio da mídia. A esse propósito, afirma Edelcio Mostaço: “O lançamento da candidatura de Pai Ubu às eleições governamentais de São Paulo deveria ser visto menos como um *coup-de-théâtre* e mais como uma mítica presença desta área na vida pública da polis, reconquistando um espaço de expressão que há muito a atividade perdeu.” (MOSTAÇO, 1986: 28) Com as ameaças de proibição e censura à peça *Teledium*, em 1987 – considerada na totalidade das fontes consultadas como o grande sucesso de público (e de *marketing*) da temporada –, muito foi veiculado pela grande imprensa acerca dessa ameaça à liberdade de pensamento, de manifestação e de criação. Por último, e como soe acontecer, pelo mérito de seus artistas, Paulo Autran, Beatriz Segall, Raul Cortez, Marília Pêra, com montagens de espetáculos de sucesso na década, tiveram grande divulgação de seus espetáculos, na medida em que os consumidores de tais obras, além de freqüentadores mais assíduos do teatro, também lêem jornais.

Com relação às fontes documentais impressas, lembra Eric Hobsbawm, que depois da metade do século XX, há uma profusão de fontes, o que se caracteriza em vantagem quando comparada a outros momentos históricos. Essa inflação de possibilidades e de materiais torna ainda mais evidente os processos de exclusão no concernente à seleção e registro de experiências. Afinal, por conta de critérios, mas nem sempre explicitados: quem merece figurar dos materiais que registram as experiências estéticas desenvolvidas em um determinado espaço-tempo? Paul Thompson, no ensaio *História oral: patrimônio do passado e espírito do futuro* (WORCMAN; PEREIRA, 2006: 23) lembra que: “Temos muita documentação sobre a produção de coisas, mas pouca sobre a produção de pessoas, e esse é o tipo de questão no qual a história oral pode ajudar bastante.”

Ainda com relação à questão da exclusão e da confiabilidade das vozes que podem apresentar os discursos acerca da História, dentre outros aspectos, a partir do ensaio *O presente como história*, escrito em 1991, lembra Hobsbawm (2006: 254), que ao escrever sobre a história do seu próprio tempo, assim como tantos outros que procederam do mesmo modo “(...) a experiência fundamental de todos que viveram grande parte desse século é erro e surpresa. O que aconteceu foi quase sempre totalmente inesperado. Todos nós nos equivocamos mais de uma vez em nossas avaliações e expectativas.” Fazendo alusão ao fracasso da Revolução Russa de Outubro, para ele “uma esperança claramente desapontada” e ao transcrever trecho de texto de Reinhard Koselleck (em cuja passagem, à p.255, Hobsbawm parece inspirar-se grandemente) aparece: “No curto prazo, a história pode ser feita pelos vencedores. No longo prazo, os ganhos em compreensão histórica têm advindo dos derrotados.” Conclui significativamente: “(...) o fim deste milênio deve inspirar muita história boa e inovadora. Isso porque, à medida que o século termina, o mundo está mais cheio de pensadores derrotados preocupados com uma variedade muito ampla de insígnias ideológicas que de pensadores triunfantes.” (HOBSBAWM, 2006: 255)

¹⁹⁸ Cf. Nelson de Sá. *Divers/Cidade*: um guia para o teatro dos anos 90. São Paulo: HUCITEC, 1997, p.458.

¹⁹⁹ Dentre outras matérias, cf. *Palco e Platéia*, Ano I, nº 5, jan./fev, 1987, p.25-9.

Atendo-se ao pensamento de Hobsbawm, muitos somos os pensadores derrotados. Esta consciência dá um alento e nos mobiliza, dentre outras particularidades, também, à recuperação de experiências. O dramaturgo Chico de Assis, em várias ocasiões, e sempre que pode, referindo-se à produção teatral paulista de fins da década de 1950 e na quase totalidade da de 1960, insiste na observação, bastante plausível, segundo a qual o Estado brasileiro temia o teatro e seus artistas. Difícil saber se essa condição poderá se repetir, mas o fato é que a censura, a despeito do abrandamento do regime permaneceu na vida cultural, oficialmente, até a Constituinte de 1988.

Desde o Golpe Militar de 1964, passando pela promulgação do AI-5, os órgãos de repressão passaram por contundente processo de sofisticação. Das perseguições, torturas e sumiços, os casos de Heleny Guariba, Rubens Paiva, dentre tantos outros, até hoje não foram solucionados. Com relação aos subversivos desaparecidos, lembra Elio Gaspari, em *A ditadura derrotada*, que esse expediente foi uma resposta à “estratégia de estorvo” no sentido de cortar caminhos e de facilitar a invenção de histórias de confrontos de outras naturezas. Agregue-se a isso, ainda, a condição física em que ficavam muitos torturados. Neste particular, o movimento Tortura Nunca Mais tem produzido uma série de documentos denunciando as práticas arbitrárias do regime. Em vários desses documentos há a informação segundo a qual não se sabe do destino ainda de 133 a 151 pessoas desaparecidas durante o regime militar.²⁰⁰

Das organizações clandestinas que foram criadas e atuaram em certos períodos em que o País esteve mergulhado na ditadura militar, uma das mais completas e expressivas reflexões pode ser encontrada em Nilmário MIRANDA e Carlos TIBÚRCIO. *Dos filhos deste solo – mortos e desaparecidos políticos durante a ditadura militar: a responsabilidade do Estado*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo; Boitempo Editorial, 1999. Nesta obra podem ser encontrados tanto os nomes dessas organizações (Ação Popular Marxista – APML; Vanguarda Popular Revolucionária – VPR; Partido Comunista Brasileiro – PCB; Marx, Mao, Marighella, Guevara – M3G; Ação Libertadora Nacional – ALN; Partido Comunista do Brasil – PC do B; Frente de Libertação Nacional), seus militantes e seus desmantelamentos pelo regime militar. (KUCINSKI, 1967: 45-6) Parafraseando título de obra de Jean-Paul Sartre, de 1946, muitos desses desaparecidos inserem-se na condição de “mortos sem sepultura”. Augusto Boal, por exemplo, perseguido e exilado, morador em Lisboa por um tempo, teve sua obra *Milagre no Brasil*, publicada naquele país, pela Editora Avanti. Ampliado o citado livro, o autor publicou no Brasil: *Hamlet e o filho do padeiro – memórias imaginadas*. Rio de Janeiro: Record, 2000. Nas obras, Boal apresenta também um relato de sua prisão e tortura em São Paulo, em 1971.²⁰¹

Com relação à censura, a mais danosa de todas elas, se se puder assim formular a questão, por paradoxal que possa parecer, diz respeito à internalização do censor dentro de si. A autocensura caracteriza-se – especialmente por uma eficácia destruidora, cujo rastilho acompanha não só a geração lesionada, mas as que a ela se seguiram também –, em muitos casos, a um paroxismo paranóico, cujo maior emblema, no mundo da cultura brasileira, pode ser encontrado na deliciosa e inesquecível personagem do Henfil: Ubaldo, o

²⁰⁰ Também apresentam dados: Bernardo KUCINSKI. Vítimas da abertura. In: *Abertura, história de uma crise*. Op.cit.; *Dossiê dos mortos e desaparecidos*. Documento do Comitê Brasileiro pela Anistia, Seção do Rio Grande do Sul. Apud Elio GASPARI. *A ditadura derrotada*. Op.cit., p.388-9. Vito GIANNOTTI. Do golpe de 64 à explosão das greves (1964-1979). In: *História da luta dos trabalhadores no Brasil*. Op.cit., p.208.

²⁰¹ Outros dados, além das publicações específicas do órgão, Cf. Alfred STEPAN. *Os militares: da abertura à Nova República*. Op.cit., p.76-7; 82-4, em que o autor apresenta dados comparando os números a outros países da América Latina. Acerca de Heleny Guariba e outros casos. Luiz Maklouf CARVALHO. *Mulheres que foram à luta armada*. São Paulo: Globo, 1998; Maria Aparecida de AQUINO. 1964-2004: um olhar retrospectivo. Op.cit., especialmente na nota número 3, p.49, apresenta algumas fontes documentais acerca do assunto; Elio GASPARI. O porão intocado. In: *A ditadura derrotada*. Op.cit., apresenta números para os mortos e desaparecidos de 1964 a 1974. “Até a chegada de Geisel ao Planalto a ditadura custara a vida a cerca de 260 pessoas. Dezesete militavam no PCB.”, Idem, p.391.

paranóico. Como as represálias eram cabais, também podia ser considerado “natural” o medo que acometia os envolvidos em práticas consideradas subversivas e de contestação.

Analisando o desenvolvimento de alguns grupos teatrais, de características e alvos distintos na década anterior, mas que se formam no rastilho daquilo que era possível viver, Sílvia Fernandes (2000: 210) chega a conclusões, tendo por mote inicial a experiência do Grupo Mambembe, que poderiam ser estendidas às inúmeras experiências da década posterior. Afirma a autora:

(...) A verdade é que o afastamento de Soffredini [dramaturgo e diretor] deixara o grupo acéfalo, ao menos no setor estético.

Nesse momento, começava a se esboçar no Mambembe a postura que define a trajetória de grande parte dos grupos teatrais da década. O objetivo maior passa a ser a manutenção da equipe e a abertura de espaço de trabalho num mercado restrito. As propostas definidas e as pesquisas de linguagem são relegadas a um segundo plano, e as montagens pautam-se por um vago ecletismo, sem qualquer linha estética que as relacione.

Finalmente, os procedimentos de autocensura adotados por muitos anos, eliminando certas ousadias e contestações mais diretas no âmbito do conteúdo, vieram como um pesado legado aos pósteros. O fenômeno teatral, como se sabe, caracteriza-se no e pelo espetáculo. Este corresponde a uma manifestação: espaciotemporal que exige, para além do texto, um trabalho de análise e de leitura da visualidade do espetáculo. Os olhos dos censores foram, ao longo do processo de ditadura militar, depurando-se, como nomeia John Berger no já citado *Modos de ver*. Era preciso controlar também a visualidade do espetáculo que, de um modo ou de outro, sem aprisionar ou engessar, aglutina várias linguagens artísticas: música, artes visuais, dança, vídeo... Então, à já existente polissemia do espetáculo, pelas injunções anteriores e ainda presentes nos produtores de cultura, exigiu dos artistas, principalmente aqueles que buscavam um espetáculo que apenas emocionasse, também a dialética para burlar os censores. Vários artistas, para driblar e enganar os olhos censório-inquisitoriais, acabaram por enveredar em caminhos muito formais. Assim, ao priorizar os aspectos visuais ao paroxismo, surgiu uma espécie de tendência na década de 1980, conhecida também pelo nome de primado da forma. “Caindo como uma luva” a certa tendência internacional, depurada a partir do chamado teatro pós-moderno, ainda que seja imprudente afirmar, a censura brasileira ajudou a hipertrofiar, em vários casos, a visualidade do espetáculo teatral.²⁰²

Agregado ao problema concreto dos processos cerceativos e à luta contra a censura, nesse momento histórico, desde que não transpondo os limites de “certo espectro de qualidade”, o ecletismo em arte passou a ser estimulado e admitido, no sentido de unificar conhecimentos, procedimentos fragmentados. Desde a Antiguidade clássica grega, e como tem ensinado os mais significativos historiadores da filosofia,²⁰³ sabe-se que é da natureza do ecletismo (teórico ou não) a mera justaposição de conhecimentos, características, objetos, muitas vezes opostos e, às vezes, contraditórios, sem a necessidade de constituir uma síntese. Assim como é falsa a alegação de que o ecletismo unifica o conhecimento fragmentado, também o é para determinados espetáculos fundamentados na junção caleidoscópica de imagens impactantes, polissêmicas e de grandiloquência visual. O ecletismo preserva e multiplica a fragmentação sob a capa de uma simpática complacência desprovida de princípios rigorosos.

²⁰² Para entender tudo o que estava em jogo nessa passagem e adesão irrestrita à visualidade, são preciosas neste particular as reflexões de Terry EAGLETON. *As ilusões do pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.

²⁰³ Cf. HEGEL. *Leçons sur l'histoire de la philosophie*. Paris: Vrin, 1971. W. WINDELBAND. *Historia de la filosofía moderna*. (2 vol.). Buenos Aires: Ed. Nova, s/d. François CHÂTELET (direção). *História da filosofia – idéias, doutrinas*. (8 vol.). Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1974. N. HARTMANN. *A filosofia do idealismo alemão*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1983.

Assim como nas décadas anteriores, embora mais tênue, de acordo com a terminologia piagetiana, o medo havia se acomodado e se lastreado nas estruturas nervosas. Inúmeros grupos, tendo em vista a permanência da censura, foram obrigados a desenvolver certas estratégias para que suas obras, especialmente aquelas que comentavam a história do País, pudessem chegar à cena. Nesse sentido, múltiplos são os casos que poderiam ser evocados aqui, mas um dos mais significativos foi o espetáculo *Ponto de partida (assassinou-se o assassinado)* de Gianfrancesco Guarnieri, montado em 1976, dirigido por Fernando Peixoto e apresentado no TAIB - Teatro de Arte Israelita Brasileiro. Nesta obra, Guarnieri enfrentava o regime militar brasileiro tematizando alegoricamente, mas de modo bastante contundente, o assassinato do jornalista Vladimir Herzog. A obra, ambientada em aldeia medieval, teve cenografia de Gianni Ratto. Nela, durante todo o espetáculo, havia um boneco enforcado em árvore cenográfica, em claríssima alusão ao assassinato de Herzog. O índice visual era contundente. Entretanto, mesmo denotando um escândalo não-controlado pelas forças de repressão, o contexto precisou anacronicamente fugir ao acontecimento histórico a que diretamente ele se referia.

Sonia Salomão Khéde, ao discutir as mazelas da censura, toma um relato absolutamente exemplar do crítico Yan Michalski para mostrar o engessamento da palavra, das idéias e da visualidade por que passaram tantos sujeitos e artistas:

(...) a censura que era exercida sobre o meu trabalho crítico, através da censura que era exercida sobre o teatro (...) limitando drasticamente o tanto daquilo que me era dado a ver. Quer dizer, o repertório, a própria linguagem cênica, ou seja, deixei, certamente durante estes dezessete anos de criticar muitos trabalhos potencialmente de maior interesse que teriam ampliado o ângulo do meu trabalho de crítico, caso tivessem chegado ao palco. Ainda mencionaria um outro aspecto paralelo, lateral, que seria uma certa autocensura decorrente da evidente preocupação em não vender o peixe ao inimigo. Ou seja, a gente sabe que determinados espetáculos se empenhavam em driblar através da linguagem mais ou menos metafórica as intenções da censura, então, denunciar isso, ou até mesmo interpretar muito explicitamente o sentido dessas metáforas, podia corresponder a expor os artistas responsáveis por esses espetáculos a sanções graves.²⁰⁴

Muitas foram as lutas travadas contra a censura no Brasil, de várias (ou talvez da totalidade delas), entretanto, não há nenhum registro. Lutas de que nada se sabe. Censura das obras e dos processos de luta também. Mariângela Alves de Lima, "trançando" análise crítica e censura, apresenta texto bastante precioso acerca de experiência-limite representada pela última obra escrita por Oduvaldo Vianna Filho:

Rasga coração tornou-se nestes últimos anos uma peça-símbolo, uma espécie de estandarte dos homens de teatro, representando um pouco de tudo e de todos que foram silenciados pela censura. Sua interdição é um enigma para quem conhece a peça. (...) Não há nada na peça que seja desafio evidente à ordem e ao poder constituído. Sua maior virtude, e talvez o seu maior pecado aos olhos dos guardiões do público, é a profundidade. Sem acolher uma só obviedade, o texto de Oduvaldo Vianna Filho é uma espécie de descida dantesca ao inferno íntimo de três gerações. (...) Investigando as atitudes e os dramas de consciência de cada geração, a peça penetra na consciência do próprio espectador, questiona a sua responsabilidade como ser humano e social. (...) Como obra de arte, *Rasga coração* não tem endereço certo, não se dirige a esta ou aquela parcela de público. E os censores (...) devem ter sido, como todos nós, vulneráveis à comoção que a experiência da arte provoca.²⁰⁵

Muito se fez durante a década, mas, por uma lógica de excludência tendenciosa e abstratamente pautada em certa qualidade estética, pouca referência existe às lutas de artistas e de grupos afinados a uma

²⁰⁴ Apud Sonia Salomão KHÉDE. *Censores de pincenê e gravata: dois momentos da censura teatral no Brasil*. Rio de Janeiro: Codecri, 1981, pp.114-5.

²⁰⁵ Mariângela Alves de LIMA. Peça-símbolo da fase de censura. In: *O Estado de S. Paulo*. São Paulo, 24/04/1979, p.18.

produção épica, em que o conteúdo era fundamental e determinante. Aquilo que tem sido nomeada como memória teatral paulista e brasileira da década, além de representar uma pequena parte do todo, é autoritária. Parte significativa da produção do período ainda precisa ser descortinada e apresentada por historiadores. A crítica acadêmica – da qual fazem parte, por exemplo, representantes de peso, como Décio de Almeida Prado e Sábato Magaldi – fundamenta suas análises críticas na adoção de certos paradigmas “transitantes” a partir do drama burguês. O problema aparece – isto desde Aristóteles –, quando se desqualificam as obras que buscam outras estruturas ou abordagens de conteúdo em dissonância àqueles consagrados e cancelados pela ótica oficial. Assim, o que ocorre freqüentemente é a desqualificação da obra por aquilo que seus artistas não pretenderam fazer. Evidentemente, muito mais que uma perspectiva embasada em um olhar estético, o que está em jogo é um mecanismo cujo procedimento é classista.

Tendo em vista a experiência histórica – excetuando-se livros decorrentes, em grande parte, de pesquisas ligadas às universidades e de processos de pós-graduação – raros são os materiais no Brasil mais abrangentes acerca da história do teatro. Dentre os mais destacados e citados, que contêm a designação teatro brasileiro, história do teatro, teatro no Brasil, podem ser indicados: Mario Cacciaglia. *Pequena história do teatro no Brasil*. São Paulo: T.A. Queiroz; EDUSP, 1973. Edwaldo CAFEZEIRO e Carmem GADELHA. *História do teatro brasileiro: de Anchieta a Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ-FUNARTE, 1996. Gustavo A. DÓRIA. *Moderno teatro brasileiro*. Rio de Janeiro: MEC-SNT, 1975. Sábato MAGALDI. *Panorama do teatro brasileiro*. Rio de Janeiro: MEC-SNT, 2ª ed., 2003. Sábato MAGALDI e Maria Thereza VARGAS. *Cem anos de teatro em São Paulo (1875-1974)*. São Paulo: SENAC, 2000. Múcio da PAIXÃO. *Theatro no Brasil*. Rio de Janeiro: publicação patrocinada por Procópio Ferreira, 1934. Décio de Almeida PRADO. *Apresentação do teatro brasileiro moderno: crítica teatral (1947-1955)*. São Paulo: Perspectiva, 2001. Décio de Almeida PRADO. *O teatro brasileiro moderno: 1930-1980*. São Paulo: Perspectiva, 1988. Roberto RUIZ. *O teatro de revista no Brasil: das origens à Primeira Guerra Mundial*. Rio de Janeiro: MEC-INACEN, 1988. J. Galante de SOUSA. *O teatro no Brasil* (2 vol.). Rio de Janeiro: MEC-INL, 1960.

Os poucos títulos citados e existentes apresentam-se a partir de proposição panorâmica, contemplando invariavelmente determinada e característica literatura dramática, correspondendo aos paradigmas clássicos. Evidentemente, há exceções. O livro escrito por Sábato Magaldi e Maria Thereza Vargas apresenta uma interessante documentação iconográfica e, ao lado de análises de obras e de trajetórias de grupos, os autores apresentam uma profusão de referências históricas de várias fontes documentais.

Nessa espécie de *apartheid* estético, além de ser comum comparar-se o artista brasileiro a algum europeu ou norte-americano, cria-se um discurso de inferiorização “apresentado de modo quase natural”, dificilmente se comenta os modos de formação e organização dos grupos, as diferenças dos modelos estéticos e de produção, mormente dos grupos considerados (e às vezes colocados) à margem do sistema oficial. Para ilustrar tais observações e fugir das generalizações deixando claras as fronteiras antepostas e nada naturais na análise estética, as afirmações de Alfredo Mesquita, ao comentar parte do teatro de seu tempo, são bastante significativas:

Quanto ao teatro profissional, não se pode dizer que havia em São Paulo, pois companhias da época, quase todas itinerantes, tinham seu centro no Rio. Além disso, dentro dessas companhias grassava a pobreza e a miséria. A melhor delas foi a de Leopoldo Fróes. (...)

(...) Era um teatro pobre, completamente sem pretensão alguma. O teatro tipicamente brasileiro, dentro da linha do teatro de costumes de Martins Pena, assim como no teatro engraçado e autêntico de Arthur Azevedo, era bom e bastante adequado aos atores nacionais. Além de ser um teatro barato, destinado a um público pequeno-burguês,

possuía uma unidade, pois os atores já conheciam o que estavam fazendo. Mas esse teatro não era levado a sério pela intelectualidade, dado seu caráter moralista e familiar. (...) Diferente em nível de Leopoldo Fróes, e cômico excelente, Procópio tinha o mesmo gênero, sempre os mesmos truques, sempre um pouco canastrão e sem a menor consciência profissional. Logo que ele saiu da companhia de Oduvaldo Vianna e Abigail Maia criou uma própria, com montagens paupérrimas, atrizes horrorosas, na base da *art déco* cabocla, onde só se salvava ele. (...) a classe teatral daquele tempo era marginalizada e se sentia inferiorizada.

(...) Os outros atores que chegaram a trabalhar com Procópio (...) eu achava péssimos: Átila de Moraes, Delorges Caminha, Palmerim e outros. (...) Depois [Procópio] descambou para o lado perigoso de peças filosóficas, de conteúdo social, assim de quarto ano de grupo escolar. A dolorosa *Deus lhe pague* de Joracy Camargo, durante muito tempo foi seu cavalo de batalha no gênero, levada, Deus sabe como, pelo Brasil inteiro. (...) Jaime Costa, outro da época, vi muito pouco e jamais gostei como ator, era vulgar e primário. Eu o vi mais tarde, no Rio, em *A morte do caixeiro viajante*, um espetáculo péssimo, todo errado. Dulcina era de um grande mau gosto. Depois de se casar com Odilon, talvez o pior dos piores, a lástima da lástima, continuou com seus papéis de mocinha levada da breca. (...) Outra companhia além da de Dulcina, era a do Raul Roulien e Laura Suarez. (...) Em seguida, havia a última expressão do teatro nacional: a pornográfica e reles Dercy Gonçalves. E, um pouco melhor ainda, a Alda Garrido. (...)

Se o teatro de comédia daquele tempo era pobre, o de revista então era miserável. As *girls* eram lamentáveis, coitadas. Todas e sem exceção tinham sinais de injeção nas coxas, cicatrizes de cesarianas, manchas roxas de pancada provavelmente. (...) Os *sketches* eram pornográficos, as piadas sujas e o público se desfazia em gargalhadas.²⁰⁶

Claro que Alfredo Mesquita poderia não apreciar a quase totalidade da produção teatral brasileira e fazer-lhe ressalvas. Entretanto, a adjetivação excessivamente pesada aponta o preconceito generalista de que padeciam tanto o intelectual como o artista. Trata-se de um procedimento desclassificatório, correspondendo a uma assumida demonstração de um inquestionável e autoritário “ponto de vista acerca de”. Do mesmo modo como para datas e períodos, o conceito de classe não é coisa nem idéia. Alfredo Mesquita regula sua apreensão estética por embreantes de um primado de classe. Acerca desse tipo de procedimento ou olhar em que a capacidade avaliativa esbarra no desclassificatório, lembra Thompson que a classe acontece quando alguns homens: “(...) como resultado de experiências comuns (herdadas ou partilhadas), sentem e articulam a identidade de seus interesses entre si, e contra outros homens, cujos interesses diferem (e geralmente se opõem) dos seus. A experiência de classe é determinada, em grande medida, pelas relações de produção em que os homens nasceram – ou entraram involuntariamente.”²⁰⁷ Ainda de acordo com o historiador (THOMPSON, 1978, Vol. I: 78), o conceito classe compreende um fenômeno histórico: “(...) que unifica uma série de acontecimentos díspares e aparentemente desconectados, tanto na matéria-prima da experiência como na consciência. Ressalto que é um fenômeno HISTÓRICO. Não vejo a classe como uma ‘estrutura’, nem mesmo como ‘categoria’, mas como algo que ocorre efetivamente (e cuja evidência pode ser discutida) nas relações humanas.”

Por intermédio de estilo mais elegante e ponderado, sem deixar de ser contundente – e também lamentar-se, inconformadamente, pelo que percebe quanto ao gosto do público médio brasileiro –, Décio de Almeida Prado, ao comentar sobre o trabalho de uma das atrizes mais atacadas por Alfredo Mesquita, afirma, acerca de montagem de *A dama das camélias*, apresentada pela atriz-comediante Dercy Gonçalves:

²⁰⁶ Alfredo MESQUITA e outros. *Depoimentos II*. Rio de Janeiro: MEC/DAC/FUNARTE/SNT. 1977, p.18-24.

²⁰⁷ Edward P. THOMPSON. *A formação da classe operária* (3 vol.). Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978. I volume, p.10. Cf. também Raymond WILLIAMS. *Palavras-chave*. *Op.cit.*, p.85-95.

Como fenômeno teatral, o êxito de Dercy, ou de Alda Garrido, ou de Oscarito, são indícios do desequilíbrio provocado pelo crescimento do nosso teatro. Passamos abruptamente demais, talvez, das “chanchadas” nacionais ao repertório clássico, e o público parece conservar, secreta ou confessadamente, uma certa nostalgia da graça simples de outrora. Fingimos que adoramos as comédias francesas, porém o que faz rir de fato uma platéia brasileira, mas rir de perder o fôlego, é algo intraduzível, incompreensível em qualquer outra língua e qualquer outro teatro, algo de muito mais elementar e rudimentar do que a graça européia. Significativo, a esse propósito, é a circunstância de que as estréias de Dercy são as que atraem maior número de atores de outras companhias, inclusive das companhias jovens, que afetam só dar valor ao grande teatro. Peças de vanguarda, companhias estrangeiras, tudo isso só atinge de forma superficial, um tanto da boca para fora. Mas basta Dercy aparecer em cena, ei-los positivamente transportados, divertindo-se como nunca jamais haviam sonhado.²⁰⁸

Nos discursos de Alfredo Mesquita e de Décio de Almeida Prado, além dos aspectos já mencionados, existe um desconforto muito grande quanto aos expedientes pressupostos pela troca de experiência de certo teatro popular. Décio de Almeida Prado, grande mestre das palavras refere-se reticentemente a isso com: “(...) algo intraduzível, incompreensível em qualquer outra língua e qualquer outro teatro, algo de muito mais elementar e rudimentar (...)” Além de o crítico pensar o teatro como manifestação e depuração do espírito, concebe-o como missão civilizatória. Esse mal-estar portanto passa pelo estético, mas esbarra fundamentalmente, e vale a insistência, nos escaninhos de classe.

Fausto Fuser, em sua pesquisa de doutoramento, que tomou como objeto de investigação Zbigniew Ziembinski – merecidamente tão aclamado e louvado entre nós, pela sua inquestionável importância para o desenvolvimento de certo teatro brasileiro – encontrou as seguintes declarações do ator-diretor auto-conferindo e proclamando-se com funções demiúrgicas em prol do teatro brasileiro, em jornal da Polônia:

A vida cultural desse país não tem grandes tradições. Quando cheguei ao Brasil, em 1941, não existia teatro, propriamente, peço-lhes imaginarem que toda a vida teatral era realizada por grupos desgarrados da Europa Ocidental, importados, (...)

Comecei criando o teatro desde sua base e devagar iniciou-se um gigantesco movimento de massas. Organizei palestras, conferências, ensinei a profissão de ator concretamente, com o trabalho dos ensaios. Realmente criei o teatro no Brasil.²⁰⁹

Como é possível depreender de certas formulações críticas, certo complexo de inferioridade segregacionista, alimentantes de padrões de comportamento na vida cultural brasileira, não são casos isolados, mas articulam-se criando redes e teias que tentam esquadrihar e padronizar não apenas a produção artística. Outro veterano da crítica, inicialmente teatral depois política e cultural – que adorava criticar seus compatriotas brasileiros, mas bastante parcimonioso, quando o fazia com os estrangeiros –, premido por arrogância classista, acrescida de patológica necessidade de chamar a atenção, foi Paulo Francis. No sentido de ser lido, ou de pautar discussões, Francis – por acreditar que toda atividade cultural, e aí incluída a crítica teatral, tinha de se caracterizar em ato de hostilidade – adotava como estratégia tática, à semelhança dos expedientes utilizados pelos dadaístas, atacar personalidades respeitáveis. Segundo Bernardo Kucinski (1998: 84), que defende interessante ponto de vista segundo o qual Paulo Francis teria pertencido a uma categoria de “gênios que não deram certo”, e que muitos tentaram imitá-lo: “(...) mas ninguém conseguiu igualá-lo, porque

²⁰⁸ Vilma Arêas. *Iniciação à comédia*, apud Décio de Almeida PRADO. *Teatro em progresso*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1990, p.85.

²⁰⁹ Fausto FUSER. *A “Turma” da Polônia na renovação teatral brasileira, ou Ziembinski: o criador da consciência teatral brasileira?* Tese de doutoramento apresentada ao Departamento de Teatro, da ECA-USP, 1987, *Apud* Claudia BRAGA. *E enfim... Algumas conclusões*. In: *Em busca da brasilidade: teatro brasileiro na Primeira República*. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: FAPEMIG; Brasília: CNPq, 2003, p.99-100.

ninguém ousou levar tão longe sua falta de escrúpulos na arte de injuriar, difamar e caluniar. Paulo Francis tornou-se um ícone do jornalismo caluniador dos anos 90.”

Nesse particular, Nelson de Sá, crítico de teatro do jornal *Folha de S. Paulo*, durante a quase totalidade da década de 1990, afirma que, ao entrar para a crítica teatral, foi enviado, pela empresa em que passava a trabalhar, para Nova Iorque, cidade em que vivia Paulo Francis, para aprender um pouco com o mestre. Dessa forma, o que se caracteriza em interessante revelação, Nelson de Sá, depois do contato com Francis, afirma acerca do trabalho crítico:

Não se cutuca o balaio da nega com afagos. O negócio é demolir. (SÁ, 1997: 455) Uma acusação que se faz ao crítico é de ser preconceituoso em favor de certos tipos de teatro e preconceituoso contra outros tipos. Verdade. Mas preconceito, se saudável, é o que dá ao crítico sua posição. Todo homem adquire preconceitos baseados na experiência, por que não o crítico? Há, obviamente, os preconceitos tolos assim como os saudáveis, mas os primeiros logo se traem e derrubam seus mercados. Preconceitos que são a consequência da educação crítica estão entre as armas mais vigorosas do arsenal crítico. Mostre-me um crítico sem preconceitos e eu mostrarei um cretino completo. (SÁ, 1997: 456) O diálogo da crítica é quase sempre com a crítica, não com o artista. O crítico deve ser implacável com a obra de arte e deve dialogar com as gerações de críticos que o antecederam. (SÁ, 1997: 458-9)

Encontram-se engastadas a tais formulações (de alguém que “fala de dentro”) um ponto de vista de si e outro, pelas circunstâncias e injunções já apresentadas, imposto pela empresa que paga o salário do crítico. De qualquer modo, para se contrapor parcial ou totalmente às observações do crítico, poderiam ser evocados aqui vários argumentos e múltiplas outras vozes, mas com Márcio Seligmann-Silva – que acredita, como Michel de Certeau, existirem culturas no plural –, ao discutir os embricamentos entre a língua e a memória cultural, um significativo texto-imagem é mais poderoso: “Nós cavamos o leito por onde corre nossa língua e nossa cultura, mas sem os canais de comunicação com outros leitos, nossa língua e cultura logo secam e morrem. Aceitar este diálogo é o grande desafio e a necessidade imperativa de nossa época. Cabe às instituições culturais fomentar tanto o conhecimento de cada cultura como este diálogo entre as culturas.”²¹⁰

Assim como o descaso pelo documento visual que precisa ser referenciado àquilo que está fora dele para ser compreendido, legitimado; no caso em epígrafe, o discurso precisa ser chancelado pela exterioridade registrada em material impresso. Nesse particular, Rosângela Patriota, em reflexão semelhante àquela que aqui se tenta desenvolver, tomando Vesentini, questiona:

(...) como entender esses jornais enquanto *documento*, a ser trabalhado pelo historiador? Devo *reduzi-los* apenas à condição de textos onde leio um conjunto de informações que eles me apresentam ou então descreve-os? Se o fizer, corro o risco de perder exatamente o ângulo entrevisto acima, esses jornais, em sua peculiar interação com certos intelectuais e com um certo público leitor, aparecem não como folhas mortas, mas dotado de *ação*. Estou diante do significado do documento enquanto sujeito. Ou melhor, essa imprensa, nesse caso, expressa a luta política, e as páginas desses diários não podem isolar-se dessa condição, elas são *prática* política de sujeitos atuantes.²¹¹

Um pesquisador ou historiador do teatro – sobretudo aquele cujo objeto aparece emoldurado por densas camadas de preconceito e/ou de desqualificação, como é o caso do teatro épico e das formas populares, dentre os quais, serão analisados com mais detalhes, as experiências do TUOV e do Apoená/Engenho –

²¹⁰ Márcio SELIGMANN-SILVA. A língua como leito da memória cultural e meio de diálogo entre as culturas. In: *Memória e cultura: a importância da memória na formação cultural humana*. Op.cit., 78.

²¹¹ C. A. Vesentini. Política e imprensa: alguns exemplos em 1928. In: *Anais do Museu Paulista*. São Paulo, XXXIII, 1984, p.37. Apud Rosângela PATRIOTA. *Vianninha um dramaturgo no coração de seu tempo*. Op.cit., p.53.

precisa ler a contrapelo e desenvolver procedimentos ligados a uma análise de natureza morfológica, como aqueles sugeridos e apontados por Carlo Ginzburg. Trata-se, de acordo com o historiador italiano, de desenvolver um procedimento analítico por intermédio do qual se junte todas as pistas possíveis – ou sintomas, no caso de Freud; os indícios, no caso de Sherlock Holmes, e os signos pictóricos, no caso de Morelli.²¹²

A partir de certa metáfora, pode-se afirmar que boa parte da memória do teatro paulista da década de 1980 estaria no porão de um determinado cômodo, e certas obras jogadas sob um tapete sobre o qual um pesado móvel estaria dificultando o acesso aos interessados.

Contrapor-se portanto a certas, objetivas e (in)experimentadas verdades, construídas e tornadas universais a partir de certos gostares e impostas ao senso comum, é tarefa sempre urgente do historiador. Theodor Adorno, na “*moralia*” *Sem medo* (1992: 59-60) lembra o quão difícil se caracteriza afirmar o que a verdade é no relacionamento com as pessoas, lembrando, ainda, que os conceitos de objetivo e subjetivo foram completamente invertidos. O objetivo, como valor aceito, afirma o filósofo “(...) é o lado não controverso pelo qual aparecem as coisas, seu clichê aceito inquestionavelmente, a fachada composta de dados classificados, em suma: o que é subjetivo.” Ao contrário, o que as pessoas chamam de subjetivo é o que rompe com essa espécie de quietismo: “(..) o que entra na experiência específica de uma coisa, dispensa os juízos convencionados sobre isso, colocando a relação com o objeto no lugar da resolução majoritária daqueles que sequer o contemplam, quanto menos o pensam, em suma: o que é objetivo.” Dessa forma, a produção teatral da década de 1980 na cidade de São Paulo, e não exclusivamente nela, por conta dos paradigmas (im)postos a partir de uma pseudo e enublinante objetividade encontra-se mergulhada nesse subjetivismo de classe. Conhecer parte da produção, deixada de lado, pode ser um interessante indício na revisão da confortabilidade daquilo que já se encontra instituído.

Para encerrar esta etapa e adentrar nos bastidores da produção artística recortada por esta reflexão, reporto-me e transcrevo excerto da análise de Lloyd Kramer no texto: *Literatura, crítica e imaginação histórica: o desafio literário de Hayden White e Dominick Lacapra* (HUNT, 2006: 136) que pode conduzir, ao lado de tantas outras, a uma densa, mas permanentemente prazerosa caminhada pelos caminhos de certa História.

(...) Toda disciplina é constituída por um conjunto de restrições ao pensamento e à imaginação, e nenhuma é mais tolhida por tabus do que a historiografia profissional.” Esses tabus impedem o uso de *insights* originários da arte e da literatura, pois forçam os historiadores a enfatizar as distinções entre fato e ficção. Infelizmente, essas distinções ignoram as perspectivas da moderna teoria literária e cegam os historiadores para os processos reais de seu trabalho. “Com efeito, a história... adquire sentido do mesmo modo que o poeta ou romancista tenta conferir-lhe sentido, isto é, atribuindo ao que originalmente parece problemático e misterioso o aspecto de uma forma reconhecível, por ser familiar.” Ao contrário dos ficcionistas, entretanto, os historiadores em geral optam por não ver o elemento imaginário de suas obras; em vez disso, preferem acreditar que transcenderam a ficção ao estabelecerem rigores diretrizes para a disciplina histórica. “Exercem um efeito disciplinador sobre a imaginação, no caso, a imaginação histórica, e estabelecem limites acerca do que constitui um acontecimento especificamente histórico”. E, no entanto, apesar desses limites explícitos, todas as tentativas de descrever os acontecimentos históricos baseiam-se, necessariamente, em narrativas que “revelam a coerência, a integridade, a plenitude e a inteireza de uma imagem de vida que é, e só pode ser imaginária.

²¹² Dos livros do autor, refiro-me aqui, especificamente, ao ensaio *Sinais*. In: *Mito, emblemas e sinais: morfologia e história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p.145: “O conhecedor de arte é comparável ao detetive que descobre o autor do crime (do quadro) buscado em indícios imperceptíveis para a maioria.”

SEGUNDO CAPÍTULO:

TEATRO E POLÍTICA: IDAS E VINDAS – DIFICULDADES NAS ARTES DO FAZER

Com relação à suposta decadência da década de 1980, muitas pessoas atribuem essa decadência por conta, talvez, de seu próprio tempo estar escorrendo, mas não percebem que existe um outro tempo, que está se renovando, que está nascendo. Então, me parece que pensar em decadência de uma década é, no mínimo, um pensar reacionário. Isso de imaginar que uma determinada época, foi uma grande época, e que no tempo presente se tende à decadência, leva gente, muita gente a não perceber que tudo está diante dela, se modificando. Vejo a década de 1980 como um período de muita busca, de muita renovação. Uma década onde a influência de um tipo de dramaturgia, um tipo de espetáculo foi importante, que alimentou uma transformação, um novo sistema de produção, que na década de 1990 se espalha. É um teatro que sai do centro, vai para a periferia, vai para o subúrbio, para outros Estados. Sai fora do eixo.

Entrevista (concedida a Alexandre Mate). Luís Alberto de ABREU.

Do ponto de vista da produção teatral na cidade de São Paulo, desenvolvida durante a década de 1980, é possível deparar-se – de modo idêntico a qualquer outro período – com as mais ambíguas e contraditórias informações. Em algumas pesquisas acerca de parte da produção desenvolvida no período é defendida a tese segundo a qual teria havido na década uma interrupção e o abandono de um processo qualitativo de trabalho estético bastante característico do período anterior, compreendendo principalmente a década de 1970, em que proposições mais coletivizadas se desenvolveram. Esta tendência de abandono decorreria principalmente da desmontagem da totalidade de grupos e de experiências anteriores pelas injunções censórias e coercitivas interpostas à vida social e à prática estética por conta do regime militar.

Fruto de um processo de sobrevivência e de enfrentamento, tanto parcelas desses grupos como novas formações buscaram, com o fito de apresentar espetáculos, reagrupar-se em torno de um diretor consagrado, tese defendida, por exemplo, por Sílvia Fernandes, em *Grupos teatrais – anos 70*. Inserida nessa proposição, com o desmantelamento dos conceitos que norteavam e agrupavam os artistas a formar um grupo e a dividir todas as responsabilidades entre seus integrantes, o diretor para a montagem de um determinado tipo de espetáculo parece ter sido o alvo mais importante e significativo nesse processo. De modo oposto a este primeiro ponto de vista, há outra concepção segundo a qual, muitos grupos resistiram e reconstituíam-se permanentemente: quase que se blindando, por conta dos expedientes e dos processos de perseguição do regime à área cultural. Dessa forma, mesmo com seus espetáculos proibidos, os integrantes de diversos grupos acreditavam que a força de um trabalho decorreria também do enfrentamento coletivo das questões decorrentes do arbítrio do regime. Defendem essa tese Ednaldo Freire e Luís Alberto de Abreu, cujas trajetórias pelo teatro iniciam-se em fins da década de 1960 no ABCD paulista e prosseguem em parceria até hoje, e que na década de 1970 e início da de 1980 estreitaram esses laços, tendo em vista participarem do Grupo Mambembe.

Assim, decorrente da formação e dos “processos de resistência em grupo” para quem queria falar e propor alguma coisa coletivamente – de modo algo idealizado, por conta da trajetória tanto do Grupo como da de seus integrantes –, aparece no programa do espetáculo, apresentado em 1980-81, *Foi bom, meu bem?* de Luís Alberto de Abreu pelo Grupo Mambembe, o seguinte texto de introdução:

Porque somos um grupo

(...) porque gostamos. Todos nós aprendemos a fazer Teatro em grupo. Mesmo os que entre nós freqüentaram uma escola de Teatro começaram a aprender Teatro em grupo. E para nós é a melhor alternativa profissional e pessoal. Nada mais do que isso.

Nós do Mambembe também temos consciência que Teatro importante não é só Teatro de grupo. Respeitamos, e muito, todas as formas honestas de se fazer Teatro. Desde o Teatro empresarial até o Teatro amador.

(...)

Aliás, todos nós somos um pouco magnatas da emoção.²¹³

Disputando os poucos espaços físicos e também o público – que escasseou nos anos 1970 pelo teatro não poder desenvolver suas críticas de modo mais explícito²¹⁴ e por diversos outros fatores como a própria violência urbana e policial, a sofisticação cada vez mais apelativa da televisão –, vários grupos de teatro, com objetivos completamente diferenciados coexistiram na década, enfrentando o Estado. Atores consagrados, evidentemente continuaram a apresentar seus trabalhos, preferindo as obras clássicas e consagradas internacionalmente, motivados pelas mais diversas necessidades postas pelo mercado. Dessa forma, à guisa de exemplo, ao adaptar, em 1985, o *vaudeville* clássico de Feydeau *O peru*, o ator e dramaturgo Juca de Oliveira afirma, no programa da peça, que buscou em seu trabalho:

Não a reconstituição da história: a reconstituição da alma. O que me fascina é recapturar a razão do autor, o seu objetivo, a sua psicologia e a psicologia das platéias que o aplaudiram há quase cem anos. O que apaixona em Feydeau é a reprodução da intriga engenhosa. Num mesmo tom de irreverência moral. Ao “*vaudeville*” o que nos interessa resgatar é a agilidade de sua trama superficial, a elaboradíssima carpintaria sustentando a fragilidade de um conteúdo deliciosamente irresponsável, que nos conduz à diversão, ao riso e ao esquecimento. Aqui não cabe reflexão.

Os modos de organização e de conquista entre as duas possibilidades de agrupamento: teatro de grupo e teatro empresarial confere à primeira delas uma possibilidade de intervenção coletiva na sociedade por intermédio da escolha de assuntos e de utilização de expedientes estéticos para além do mero entretenimento. Tratava-se também de uma tentativa de construção de um processo de enfrentamento, de modo mais direto e cabal, às inúmeras contradições interpostas à prática pelo mundo da mercadoria, em sua face mais perversa representada pela circulação.

Na década de 1980, ganha destaque – alavancado por interesses mercadológicos e por certa liberação dos costumes – os espetáculos cujos assuntos giravam em torno do universo homossexual ou *gay*. Muitos foram os espetáculos abordando a temática do homoerotismo de modo mais explícito, tanto para reiterar os preconceitos e estereótipos como para tentar redimensionar e humanizar a tribo, então designada, GLS – Gays, Lésbicas e Simpatizantes. Se na década anterior um dos grandes sucessos de bilheteria, inserido nesta temática, em São Paulo fora *Greta Garbo quem diria acabou no Irajá* de Fernando Melo – sucesso devido

²¹³ Além de apresentar um ponto de vista acerca de um modo de fazer, enfrentar e resistir grupalmente, em uma época de mercantilização do espetáculo teatral, Luís Alberto de Abreu deixa registrada a expressão “teatro de grupo”, que o senso comum insiste em datar seu aparecimento nos anos de 1990.

²¹⁴ Muitos são os pontos de vista e os textos defendendo esse ponto de vista, entretanto, na apresentação de *Gota d'água* de Paulo PONTES e Chico Buarque de HOLLANDA – Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976, os autores, cuja obra é dedicada à memória de Oduvaldo Vianna Filho (falecido em 1974) – defendem a tese de que o texto revela a nova sociedade brasileira: predatória, capitalista, violenta e consumista; denunciam o modelo antipopular e autoritário do regime e os processos de cooptação dos melhores quadros da classe média para ajudar a manutenção e viabilização da própria ditadura que se instalara no país em 1964; apontam o modo como o povo, normalmente, era retratado na dramaturgia e a oposição entre cultura popular e de elite; finalmente, apontam a necessidade de recuperação da palavra significada social, política e poeticamente. Trata-se de obra de surpreendente sucesso que funciona como um dos marcos de resistência do teatro brasileiro do período.

enormemente ao excelente trabalho de Raul Cortez –, na década de 1980, segundo dados obtidos pelo processo de pesquisa, apresentaram-se comercialmente na cidade três montagens do mesmo texto, sem o mesmo resultado anterior.²¹⁵ Sem aprofundar o conteúdo, mas apresentando alguns de seus expedientes característicos, é correto afirmar que na “tendência homoerótica” certos aspectos são intrínsecos à obra, independentemente de o tratamento, normalmente ser apresentado, por questões mais comerciais e na totalidade desta produção, a partir de certos preconceitos e estereótipos. Sendo uma obra de mercado, preparada e produzida para uma parcela de pagantes, o amor-mercadoria, nutrido por certa concepção melodramática e consumista, foi intrínseco à obra. A fórmula compreendia uma mescla de atores com belos rapazes, cuja compleição física agradaria a um determinado e fetichizado gosto-padrão, também imposto como mercadoria. Invariavelmente, e de modo estereotipado, uma personagem mais velha e patética arranca risos ou lágrimas da platéia pelos seus desejos. Na versão alegre a trilha sonora, muitas vezes, é composta pelas músicas da moda e ditas do reduto *gay*, entre *dance* (que surgiu no período) e aquelas então chamadas de cafonas, principalmente por produtores de gravadoras que precisam impor novos modelos. Nessa segunda categoria, os boleros cujo território é aquele do amor dilacerante encontram-se entre os preferidos.²¹⁶

Muitos espetáculos, com temática homoerótica, foram montados e apresentados, tanto em teatros tradicionais como em espaços alternativos, inclusive os chamados redutos *gays*: *boîtes* que abriram seus espaços, normalmente em horário alternativo ou como mais uma atração do cardápio, para apresentação de espetáculos que pudessem interessar ou, pelo menos, não desinteressar os freqüentadores do local. Do mesmo modo, espetáculos com temática não homoerótica foram apresentados em espaços freqüentados por homossexuais.²¹⁷

Ainda a respeito da questão, acerca do espetáculo *Giovanni* de James Baldwin, dirigido por Iacov Hilel e montado com alguns artistas que buscaram em suas carreiras priorizar textos inseridos nessa temática, o crítico teatral Jefferson del Rios afirma: “Começa a existir em São Paulo um teatro *gay*, um tipo de espetáculo que procura escapar à caricatura para chegar ao público com os problemas, ambições e devaneios homossexuais. Não chega a ser um movimento estruturado, proposta teorizada: eles estão na praça com seu universo específico.”²¹⁸

Hugo Della Santa, um dos atores de *Giovanni*, participou com Luiz Armando Queiroz e Maurício Abud da montagem de dois outros importantes espetáculos apresentados na década de 1980, dirigidos por Luiz Armando Queiroz e Maurício Abud, inseridos na tendência homoerótica, mas não como objeto mercadológico: *Nossa Senhora das flores* e *Os negros*. Os espetáculos buscaram iluminar a temática, por intermédio de uma exposição humana e agressiva; tentaram humanizar o espírito, tanto dos homossexuais como dos não homossexuais; emocionaram muitos espectadores e assustaram aos moralistas, tanto na vida social como no âmbito do estético. Assim como estas obras, o primeiro grande sucesso de público e de crítica, com excelente qualidade técnica e atores (Kito Junqueira, Ricardo Petraglia, Paulo César Grande, Chico Martins, Carlos Silveira, Josmar Martins, Sérgio Miletto, Carlos Capeletti) e boa direção (Roberto Vignati) foi *Bent* de Martin Sherman, apresentado em 1981 (cuja temporada estendeu-se até 1982). Ainda nesse filão, mas ligado agora

²¹⁵ As montagens foram: uma em 1980, direção de Carlos de Simone, protagonizada por Hilton Have; outra em 1982, direção de Afonso Gentil, protagonizada por Alexandre Dressler; e, a terceira, em 1986, direção de Humberto de Souza, protagonizada por Kaká Freitas.

²¹⁶ O filme *A gaiola das loucas* (*La cage aux folles*), dirigido por Edouard Molinaro é de 1978 e, de certo modo, apresenta todos esses ingredientes. *Priscilla, a rainha do deserto* (*Priscilla, queen of the desert*), de 1995, dirigido por Stephan Elliott, afiança a permanência do sucesso e da estrutura arquetípica.

²¹⁷ No item Anexo desta tese, aponto os nomes dos espetáculos adultos montados na cidade inseridos nesta proposição.

²¹⁸ Jefferson del RIOS. Baldwin na paulicéia *gay*. In: *Entertainments*. São Paulo, 1986, p. 82.

ao universo feminino, importante lembrar as montagens de Tom Santos, como *Fim de caso* de Aziz Bajur, apresentada em 1981 e que seguiu carreira até 1985, com intervalos, protagonizada por Inês Maria, Kátia Spencer; e a de Celso Nunes que dirigiu, em 1984, *As lágrimas amargas de Petra von Kant*, de cujo elenco fizeram parte: Fernanda Montenegro, Renata Sorrah, Juliana Carneiro da Cunha, Rosita Thomas Lopes, Paula Magalhães, Joyce de Oliveira.

Independentemente do olhar com que se analise a produção teatral desenvolvida na década, espécies de rostos na multidão, uma vez que os artistas não estavam organizados, pode-se dizer que tanto a censura como o patrulhamento se fizeram presentes. Havia, como em qualquer outro momento da história, artistas que aderiram às tendências do mercado (montagem de textos consagrados na *Broadway*, por exemplo) e aqueles que buscavam outros caminhos e modos de produção. Todos, mais e menos, padeceram com a censura e os processos de patrulhamento. Nesse último particular, a década permitiu a montagem de textos “engavetados” tanto pelos órgãos de censura como pelos seus próprios autores. Inserido nessa segunda classificação, em 1966, Oduvaldo Vianna Filho escreveu *Mão na luva*, apresentando uma discussão, em princípio amparada na temática relação homem/mulher. A partir da citação em forma da paráfrase clássica do marxismo: “Proletários do mundo inteiro preservai o amor”, o texto ficou engavetado pelo autor até a data de sua morte, ocorrida em 1974. Em tese, e por declarações do próprio autor ou de pessoas mais e muito próximas a ele – por exemplo, Dona Deocélia Vianna, sua mãe – Vianninha considerava que os tempos de urgência decorrentes do estado ditatorial exigiam novas atitudes. Assim, uma obra teatral tematizando também os impasses amorosos da relação de um casal dificilmente poderia ter pertinência política e ser levada aos palcos. Apesar de premido por esta espécie de autopatrulhamento, a necessidade, talvez decorrente mesmo de sua própria vida, levou-o à escritura do texto, mas não à sua revelação ou montagem enquanto viveu. Com a “descompressão gradual” trazida pelos processos de luta contra a censura e com relação às obras do autor, o texto teve uma significativa montagem pelas mãos de Aderbal Freire Júnior, em 1984, com Juliana Carneiro da Cunha e Marco Nanini. Segundo o crítico Sábato Magaldi:

Não se trata de um texto de amor piegas, inconscientemente, alienado. O relacionamento do casal constitui, de fato, o microcosmo desenvolvido ao longo do diálogo. Escritor maior, Vianninha inscreve a história amorosa no macrocosmo da vida pública dos protagonistas – sobretudo os problemas de Lúcio como jornalista, a luta para não ceder às pressões de uma empresa desejosa de majorar as tarifas, a coerência profissional etc. Embora colocando o foco dramático na crise do casal, a peça não perde de vista o homem e a mulher como um todo.²¹⁹

Durante a década foram montados também textos cuja temática buscava discutir as questões políticas e sociais por que passava o país. Lauro César Muniz, dramaturgo que de uma forma ou de outra sempre procurou discutir em sua obra questões sociais importantes, teve, montado em 1985, seu texto *Direita, volver*. A obra apresenta um ex-senador que comemora seu aniversário em 31 de março, mesma data em que teria havido uma certa revolução no país. Claro que se trata de um mote para o autor discutir e desmontar o conceito de revolução imposto pelos detentores do poder. À festa, os convidados – todos de classe média – fingem não perceber a decadência do ex-senador e da revolução e tergiversam, buscando instaurar uma relação de diálogo, acerca das relações fundamentadas e desenvolvidas no universo das aparências. No programa da peça há um texto escrito pelo diretor, Antonio Mercado, que afirma:

Seria possível atribuir uma parcela de força acintosamente polêmica do texto à AUSÊNCIA INTENCIONAL E ABSOLUTA DE RECURSO À LINGUAGEM METAFÓRICA. Estamos desacostumados de falar às claras, de dar

²¹⁹ Sábato MAGALDI. *Mão na luva, a enésima prova do talento de Vianninha*. In: *Jornal da Tarde*. Apud Programa da peça, setembro de 1984, sem numeração de página.

nome aos bois, e à repentina mudança na retórica do discurso dramático nos inquieta e sobressalta. A metáfora, ao mesmo tempo em que revela, também de certo modo mascara poeticamente a violência e a brutalidade dos fatos. Podemos então contemplá-los com curiosidade e até com emoção, mas sem temor ou risco.

Quando, porém, o dramaturgo suprime essa máscara protetora, a realidade nos toma de assalto e invade o espaço interior com toda a sua crueza. Apanhados de surpresa, costumamos reagir dizendo que a obra de ficção é agressiva, chocante, brutal. Mas não: é a própria realidade do país que infelizmente tem sido assim, e ainda nos perturba o fato de encará-la sem máscaras.

Decorrente de diversos processos de enfrentamento e de conquista das chamadas liberdades democráticas, segmentos organizados da sociedade civil (OAB – Ordem dos Advogados do Brasil; ABI – Associação Brasileira de Imprensa; a Igreja, por intermédio sobretudo das Comunidades Eclesiais de Base; os sindicatos, os partidos políticos e outros, como já apontado no primeiro capítulo), no início da década de 1980 agrupamentos teatrais reorganizam-se e outros novos são formados. Dessa forma, ainda que de modo redutor, podem-se encontrar grupos de teatro:

- cuja atuação na cidade de São Paulo enfatiza os valores das culturas popular e regional (temas e procedimentos acessíveis às amplas massas da periferia), propondo após a apresentação do espetáculo discussão com a população, tanto da obra como de seus problemas: o TUOV – Teatro Popular União e Olho Vivo, o TTT – Truques, Traquejos e Teatro, inserem-se nessa proposição.

- que se reorganizaram a partir de um diretor-criador forte como o Ventoforte, cujo líder foi (e continua sendo) Ilo Krugli; o CPT – Centro de Pesquisa Teatral, cujo líder foi (e continua sendo) Antunes Filho;

- que se formaram a partir de um núcleo de atores que queriam experimentar certos efeitos visuais em teatro, como o XPTO;

- que se formaram com a idéia de montar espetáculos cuja temática fosse prioritariamente política como o Apoena;

- que vieram de outros Estados e que se aclimataram perfeitamente bem à cidade, como o TAPA - Teatro Amador Produções Artísticas, do Rio de Janeiro;

- que adotaram um gênero, por exemplo, a comédia repleta de deboches e bastante calcada no trabalho do ator, como o Harpias e Ogros, cuja trilha de atores Ângela Dip, Grace Giannoukas e Marcelo Mansfield, de apresentação em apresentação, de espaço em espaço, foram formando um público que os acompanhou nas suas diversas montagens e apresentações;

- que desenvolvessem seus espetáculos a partir de uma temática cuja tradição recuperasse formas e gêneros populares, sendo que Carlos Alberto Soffedini esteve envolvido com três grupos que percorreram esse caminho: Núcleo Pessoal do Victor, Grupo Mambembe e Estep – Núcleo de Estética e Teatro Popular;

- como grupos que desenvolvessem um denso e significativo processo de pesquisa e cujas obras fossem experimentais e liderados por jovens diretores, como o Ponkã, o Grupo de Arte Pau Brasil, o Estação da Luz e tantos outros.

O teatro passa a ser praticado em lugares de que havia sido banido e a escola pública é um desses espaços. Em prol da inserção da linguagem teatral nas escolas e da própria democratização das relações escolares, a antiga Associação dos Professores do Ensino Oficial do Estado de São Paulo – APEOESP, hoje um sindicato da categoria, com suas duas mostras teatrais pioneiras, foi bastante significativa.²²⁰ A

²²⁰ Acerca dessa iniciativa cf. Selma Pellizon Teixeira de CAMARGO. *A arca do tesouro - um estudo do teatro escolar na escola pública estadual de I e II graus da cidade de São Paulo*. Dissertação de mestrado defendida no departamento de Teatro da ECA-USP, 1989. Dentre tantos outros materiais analisando o trabalho desenvolvido pelos profissionais da educação, em conjunto com a comunidade, com respeito a buscar os destinos e o sentido de administrar suas vidas, cf.

possibilidade da experiência de processos criativos em teatro sem os terrores ameaçadores do regime (re)começaram a crescer e a fomentar corações e mentes dos jovens. Fosse como fosse, várias escolas de teatro profissionalizantes surgiram, ao lado das já existentes: Escola de Arte Dramática (1948), Teatro-escola Macunaima e o Teatro-escola Célia Helena, Conservatório Dramático Emílio Fontana. Dentre essas escolas, podem ser citadas: INDAC – Instituto de Artes e Ciência, Recriarte, Fundação das Artes de São Caetano do Sul, em que muitos dos estudantes eram da cidade de São Paulo. Além do ensino profissionalizante (que correspondia, então, ao chamado segundo grau), existiam também: o Departamento de Artes Cênicas da ECA – Escola de Comunicações e Artes da USP, a Faculdade de Belas Artes São Paulo, o Instituto de Artes da UNESP, a Universidade São Judas Tadeu, a Mozarteum. Dessas escolas saíam novos grupos todos os anos, cujos primeiros trabalhos, normalmente, eram os espetáculos de formatura. Muitos desses grupos eram dirigidos por diretores contratados ou por professores-diretores da própria instituição. Nessa perspectiva, mais forte do que a figura de um diretor: os ideais, a coragem de como se diz: dar a cara a tapa, os vislumbres interlocutórios, a experimentação radical, a ousadia estética expressavam os desejos e as necessidades dos estudantes que se inseriam no mercado. Apesar de as turmas nas referidas escolas não serem montadas a partir de critérios de escolha pessoal, a experiência social apontava a força do grupo àquela do indivíduo isolado.

Agregado a isso, e como já apontado no primeiro capítulo desta tese, a Secretaria do Estado da Cultura, a partir de meados da década de 1980, ofereceu um amplo programa de oficinas de teatro. Muita gente começou a “gravitar” em torno da linguagem teatral. Por esta tendência continuar, é bastante comum atualmente a afirmação segundo a qual “o público” – excetuando-se os espaços tradicionais e freqüentados pela burguesia (referindo-se àquela parcela da população que pode freqüentar e pagar ingressos) – que assiste aos espetáculos de teatro apresentados na cidade de São Paulo é aquele constituído pelos estudantes de teatro, nas escolas regulares ou de oficinas de teatro ou, ainda, por aqueles que se formaram.²²¹

Ainda com relação aos grupos de teatro que se formaram na década, mas sem ser possível imaginar seu número, por não haver dados estatísticos, vários deles atuam na década e dão sentido militante, político e estético ao conceito denominado teatro de grupo, cujos processos de reordenação das formas grupal e coletiva vão demandar outros modos de produção. Dessa forma, data da década, mas sem ter começado nela, a proposição do chamado processo colaborativo. De modo bastante esquemático, o processo colaborativo – cujas inspirações mais distantes resultam do teatro agitpropista russo-soviético e as mais próximas, principalmente, das experiências do Teatro Experimental de Cali (Colômbia), dirigido por Enrique Buenaventura²²² – pressupõe a instituição de um colegiado democrático de criação, com divisão de todas as tarefas demandadas pelo processo teatral. Mesmo havendo responsáveis específicos de cada área da produção, criação estética e apresentação da obra, tudo se divide e se intercambia: desde a sugestão dos

Eduardo Augusto GUIMARÃES. *O lugar da experiência nos currículos de História (1975-1998)*. Dissertação apresentada à Faculdade de Educação da USP, 2007. Acerca ainda do processo grevista do professorado paulista, cf. Carlos Eduardo RIQUETI. *Uma experiência de autogestão de professores e alunos da EESG Ayres de Moura (1984-1994)*. Dissertação apresentada à Faculdade de Educação da USP, 2008.

²²¹ Estes dados podem ser comprovados por diferentes fontes, dentre as quais: malas diretas dos grupos de teatro e instituições, como a Cooperativa Paulista de Teatro; respostas a questões formuladas por grupos de teatro, em questionários, após a apresentação de espetáculo; sempre os mesmos freqüentadores à quase totalidade dos espetáculos em cartaz.

²²² Acerca do teatro de agitprop. cf. Silvana GARCIA. *Teatro da militância*. *Op.cit.* Acerca do processo colaborativo, entre outros, cf. a dissertação de mestrado de Marília CARBONARI. *Teatro épico na América Latina: Estudo comparativo da dramaturgia das peças Preguntas inúteis de Enrique Buenaventura (TEC – Colômbia)*, e *O nome do sujeito de Sérgio Carvalho e Márcio Marciano (Cia. do Latão – Brasil)*. Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Integração da América Latina (PROLAN) da USP, 2006.

assuntos do próximo espetáculo; passando pelos processos de pesquisa e pelos de criação coletiva do texto; da escolha pelo conjunto dos atores e atrizes a fazer as personagens; pela incorporação de adereços e objetos; pela direção aberta e predisposta às sugestões de todos e também pela divisão das tarefas demandadas pela manutenção do colegiado. Atualmente, ainda que gerido por um pequeno núcleo, normalmente dito de fundadores, este procedimento/modo de produção ganha cada vez mais força e adeptos na cidade.²²³ Evidentemente, pode haver nessas formações uma ou mais figuras de destaque, entretanto, sua realidade pressupõe as deliberações democrático-coletivas, que o TUOV, em plagas paulistas, radicalizou transitando com a unanimidade.

Com relação, por exemplo, aos procedimentos adotados pelos coletivos formados por intermédio de Antunes Filho, e mesmo sendo ele uma figura fortíssima e que sua opinião prevaleça na quase totalidade dos pontos, afirma Mariângela Alves de Lima:

Ele sai do teatro profissional, da figura hegemônica do encenador sobre o espetáculo e decide que é necessário outro tipo de produção e volta para onde? Volta para o Modernismo, e retorna um ponto da história que é o ponto de transformação, de mudança de idéias e de abertura de várias vertentes que nunca haviam sido trilhadas literalmente. (...) Então, o Antunes volta para isso, ele toma todas as referências estéticas do Modernismo, de um modo atualizado, e mais moderno de produzir, cria um espetáculo que é inventivo no seu modo de produção, absolutamente original na interpretação e que não é uma interpretação, nem derivada do realismo nem do psicológico, é mais icônica. Uma interpretação mais ligada a fontes visuais, mais ligada ao ritmo da poesia do que aos elementos tradicionais das personagens do drama. Esses recursos épicos, não brechtianos, ou seja, narrativos e não necessariamente com o intuito de esclarecimento, mas com o intuito de quebras de pontos de atenção na narrativa dramática. Ele utiliza o recurso várias vezes porque é o espetáculo de um narrador e épico. A raiz dele está no teatro ibérico, que foi lá de onde o Mário de Andrade derivou também. Caminho do cancionero popular brasileiro. Então, é do Calderón de La Barca, digamos, que o Antunes recupera e moderniza uma tradição: criação sonora até melódica, cancionero brasileiro, Villa Lobos. (...) Acho que esse espetáculo foi fonte de muitos outros, está dentro dele até o *performer*, no sentido de que a interpretação do próprio *Macunaíma*, do protagonista, era toda baseada na exibição dos recursos dos intérpretes. (...) Acho que o caminho do Antunes no CPT é um caminho novo que marca essa época, como linguagem é uma mudança definitiva. Muita gente quando assistiu ao espetáculo mudou de vida por causa dele. Muda o modo de o espectador perceber o teatro.

Ainda acerca de Antunes Filho e da importância dos procedimentos demandados pelo processo de criação coletiva e partilhada, afirma a atriz Lígia Cortez, em entrevista a mim concedida e já mencionada.

O CPT era um centro de criação realmente incrível. Até hoje eu agradeço muito ter podido participar daquilo. Enquanto *Romeu e Julieta* era feito, outro espetáculo era preparado. Nessa ocasião a gente tinha até aula de violino para participar de um trabalho maravilhoso, que era a adaptação para o teatro de *A pedra do reino* de Ariano Suassuna. Infelizmente não foi apresentado. Era uma coisa!!! Era uma dramaturgia, de um jeito totalmente diferente: uma dramaturgia feita no aqui-agora, livro após livro. Quem fazia o trabalho dramático era a Walderez Gomes Cardoso. Ela escrevia o que estava acontecendo. Era um processo rico demais. Nós apresentávamos e o Antunes foi cortando... Acho mesmo que o que se chama processo colaborativo hoje já estava lá, com o Antunes. Lia-se o livro e fazia-se a cena...

Ponto de vista semelhante aos de Mariângela Alves de Lima e Lígia Cortez apresenta o crítico e pesquisador de teatro Sebastião Milaré (que se caracteriza no biógrafo de Antunes Filho), em entrevista a mim

²²³ Dentre outros materiais, cf. a revista *Camarim* e o *Breviário de Espetáculos* montados por grupos ligados à Cooperativa Paulista de Teatro, publicações da Cooperativa Paulista de Teatro; o *Anuário de Teatro de Grupo da Cidade de São Paulo* produzido e editado pelo Escritório das Artes.

concedida no Centro Cultural São Paulo, em 31 de março de 2006 – destacando no processo colaborativo a chamada “dramaturgia do ator” –, afirma:

Eu acho que tem dois momentos muito importantes desse período que sinalizam uma nova fase do teatro paulista, do teatro brasileiro que foi em 1978, exatamente, a criação e encenação de *Macunaíma* pelo Grupo de Arte Pau Brasil (que depois virou o Grupo Macunaíma), direção de Antunes Filho e o espetáculo do Buza Ferraz, que foi o *Polícarpo Quaresma*. Então esses dois eventos, eu acho que tem uma significação muito especial até pela maneira como foram feitos, porque os dois, coincidentemente, foram criados a partir do mesmo tipo de processo de trabalho. Quer dizer, de criação do texto a partir de uma obra escrita, de um romance, e criando através de *workshops* de grupo. Então os dois foram vitais, é claro, cada um a partir de uma determinada metodologia diferente. (...) Mas os dois, eles encetaram por esse caminho de fazer o que hoje se pode chamar de teatro colaborativo... Inventam-se mil nomes, não interessa bem qual é o termo que se usa, mas o fato é, de recuperar uma necessidade dramática para o ator. Que o ator, até então, estava ali, consumido naquela coisa de fazer obras dentro de esquemas extremamente viciados, de um realismo ultrapassado. Afinal, porque aquelas experiências correspondiam ao que se podia fazer na época da ditadura. Não se consentia mais fazer além disso, era sempre um risco muito grande investir na pesquisa estética como investir numa grande produção, de repente, a peça poderia ser simplesmente vetada pela censura, no meio do caminho. O Grupo de Teatro Pau Brasil foi uma grande cooperativa que deu certo.

Grupos formados por interesses comuns de seus integrantes costumam transitar com esse caráter mais democrático, mesmo com funções estéticas definidas. Assim, além das particularidades estético-organizativas definidas, pode-se observar, tanto no período em epígrafe como nos dias atuais, que tais grupos tendem a articular o assunto e os expedientes de suas obras vislumbrando uma troca efetiva de experiência. Tomando principalmente o prólogo da obra escrita em 1507, *A Celestina* de Fernando de Rojas, e cuja analogia é bastante pertinente ao que aqui se tenta discutir, Roger Chartier apresenta uma análise acerca do ato de ler, lembrando que:

Em contraste com a representação do texto ideal e abstrato – que é estável por ser desvinculado de toda materialidade, uma representação elaborada pela própria literatura – é fundamental lembrar que nenhum texto existe fora do suporte que lhe confere legibilidade; qualquer compreensão de um texto, não importa de que tipo, depende das formas com as quais ele chega até seu leitor. Assim é necessário fazer uma distinção entre dois tipos de aparato: aqueles impostos pela colocação em forma de texto, pelas estratégias da escrita e intenções do “autor”, e aqueles que resultam da manufatura do livro ou da publicação, produzidos por decisão editorial ou através de processos industriais, e dirigidos aos leitores ou a leituras que podem não ter absolutamente nada em comum com as expectativas do autor. Esse intervalo, que é o espaço no qual o significado é criado, tem sido muitas vezes negligenciado, não só pelas abordagens clássicas, que consideram a obra em si como um texto puro cujas formas tipográficas não têm importância, mas também pela teoria da (*Rezeptionstheorie*), que postula uma relação direta e imediata entre o “texto” e o leitor, entre os “signos textuais” usadas pelo autor e o “horizonte de expectativa” daquele aos quais ele se dirige.

Aqui, creio, encontramos uma simplificação incorreta do processo através do qual as obras adquirem significado. O restabelecimento de sua verdadeira complexidade exige um exame da relação muito estreita entre três pólos: o próprio texto e o ator que o apreende. As variações dessa relação triangular produzem, com efeito, mudanças de significado que podem ser organizadas em alguns modelos.²²⁴

Diferentemente de uma relação que pensa a obra “em tese”, dissociada de seus contextos e mesmo de seu público característico, muitos coletivos teatrais têm enfatizado outra forma de relação com o público. Experiências comuns nesse sentido, e que já vinham de outros momentos, tanto próximo quanto distantes da

²²⁴ Roger Chartier. Texto, impressão, leituras. *Apud* Lynn HUNT. *A nova história cultural. Op.cit.*, p.220-1.

cidade naquele momento²²⁵, foram levadas a cabo principalmente por grupos que romperam com o circuito comercial e se “bandearam” para um lugar fixo na periferia ou, em caráter deambulante, apresentavam-se em espaços diferenciados atendendo a convites que lhes eram feitos.

Retornando à tese segundo a qual os grupos da década teriam se formado em torno de um nome de destaque, ressalvas precisam ser apresentadas. O Ornitorrinco, por exemplo, formado em 1977, cuja “trinca” original de líderes, Maria Alice Vergueiro, Luiz Roberto Galizia e Cacá Rosset, tem na liderança de Rosset, em meados da década em epígrafe, a criação de verdadeiros fenômenos de público no teatro paulista, a partir de *Ubu Pholias Physicas, Pataphysicas e Musicaes* (1985). Segundo Rosi Campos (em entrevista à Divisão de Pesquisas do Centro Cultural São Paulo, em 13/08/1985), que participou de duas das montagens do grupo: *Ubu Pholias Physicas, Pataphysicas e Musicaes* e *Teledium*, o trabalho do Ornitorrinco era bastante coletivo e, mesmo havendo preliminarmente uma proposta já desenhada por Cacá Rosset, o fechamento do espetáculo ficava a cargo do coletivo. Parece portanto este o “espírito do teatro não empresarial” de muitos dos coletivos na década. Assim, se não os modos de produção, pelo menos a divisão estética no trabalho criativo no Ornitorrinco parece, em muitos casos, ter sido uma realidade. Mariângela Alves de Lima assistiu aos espetáculos do Grupo e participou da equipe da mencionada Divisão de Pesquisas que entrevistou seus integrantes, afirma, em entrevista a mim já mencionada:

O Ornitorrinco começou, na verdade, erudito, brechtiano e cabaré. De nariz para cima, em relação ao Oficina. Os integrantes do Grupo começaram no porão do Oficina, com um espetáculo lindíssimo, de canções, muito bem acabado e 100% alemão. Me senti em um teatro alemão, com aquele fascínio. (...) Foi a partir de Brecht, sendo que os integrantes do Grupo poderiam ter feito um caminho mais curto, ter copiado o Oficina, que estava no andar de cima – e que já havia feito isso desde o *Rei da vela* –, mas não, eles foram lá para trás e começaram a se desenvolver novamente, acho eu que no mesmo sentido. Juntar o intérprete do que seria, enfim, um teatro musicado brasileiro, antes do teatro moderno, o comediante do cinema, recriando essa figura e a introduzir uma prova, que era uma prova brechtiana. Então, é assim que eles chegaram a fazer isso, os espetáculos que, naturalmente, se tornaram mais número de platéia, depois do Galizia ter saído. Daí, a direção ficou com o Cacá Rosset. O temperamento do Cacá Rosset é uma coisa mais abasileirada, do que o forte alemão ou a forte alta cultura idealista. Depois ficou o Cacá que daí foi criando espetáculos nesse sentido, de atrair uma platéia, atrair pela comicidade. Tudo nas mãos dele se transforma em farsa. Ele partiu de Brecht desde os bancos escolares e de sua relação com o Galizia.

Como se pode perceber pela fala de Mariângela Alves de Lima, o Grupo muda de alvos e de procedimentos ao longo de sua trajetória. Aliás, tanto a farsa como os apelos por um teatro mais popular exigem intrinsecamente a presença de um ator que participe do processo e que seja capaz de improvisar (que exige a chamada capacidade de “escuta em processo”), tanto nos ensaios como durante a apresentação do próprio espetáculo, condição fundamental para a chamada e já mencionada troca de experiência. Ainda acerca do grupo e de alguns de seus trabalhos sob a batuta de Cacá Rosset, afirma Lígia Cortez, em entrevista a mim concedida e já mencionada:

Teledium? A peça foi proibida pela censura. A proibição foi um grande *marketing* para a peça e o Cacá sempre soube fazer isso divinamente... Gente, eu estou lembrando do Ricardo!... Que delícia!!! Terminava a peça... aí, porque você sabia que era mentira... ele entrava com um carrinho cheio de água mineral... E ele é louco!!! Ele

²²⁵ Silvana GARCIA. *O teatro da militância*. Op.cit., apresenta diversas experiências artísticas desenvolvidas em vários países, a partir da junção das experiências das *Freies Bühnes* [palco ou cena livre, derivado das proposições do *Théâtre Libre*, de André Antoine] na Alemanha em consonância às transformações pelas quais passou a linguagem teatral, decorrentes tanto da Revolução Russa (por intermédio do teatro *agitprop* – junção da agitação e propaganda socialistas) como do desenvolvimento da arte proletária (*proletarskaia kultura*).

entrava com o carrinho, depois da peça terminada e dizia: "Ninguém sai desse teatro, que eu vou começar a ler a Bíblia." Era um biblião enorme... Gênesis. As pessoas, assim como eu agora: e só de lembrar, tinham ataques de riso... Dava uma aflição que ele, realmente, fosse fazer aquilo e que a gente não ia conseguir sair... porque era um momento, também, de pós-repressão!!! Então, de certa forma, mesmo rindo muito, a gente achava que a qualquer momento poderia ser reprimido, torturado... ser fechado naquele buraco da Sala Gil Vicente, como havia acontecido em período anterior com *Roda viva*, dirigida pelo Zé Celso, não é!?²²⁶ Era sensacional, uma cena de tortura cômica, que eu jamais esqueço... Muito legal! Sabe que eu acho? Quem tem trinta anos e vai ao teatro atualmente, vamos dizer assim, e estou falando de público normal: dentista, advogado, bancário, sabe, umas pessoas assim, acho que eles vão ao teatro porque assistiram aos espetáculos do Ornitórrinco. Foi uma geração formada pelos espetáculos do Cacá Rosset, era uma geração, que no meio dos anos de 1980, poderia ter por volta de 15 anos, não é? Hoje tem 30, 35 anos. O Cacá formou um público. Hoje a gente não tem ninguém que consegue isso.

Atendo-se a esta mesma cena final, para discutir outras questões, sobretudo com relação ao conservadorismo brasileiro, na já mencionada entrevista, afirma Iná Camargo Costa:

O final apresentado pelo Ricardo Blat!! Gente, aquilo é a "antiapoteose apoteótica", porque aí, nós todos no templo, somos os fiéis e ele vai ler a bíblia para nós, os fiéis: do Gênesis ao Apocalipse. – E daqui ninguém sai! E ele vai enlouquecendo. É uma coisa! Acho que é um dos grandes momentos do Blat em cena. Que maravilha! E aí é que está aquela coisa de novo, gênero épico em cena. A história desse personagem, desse pastor, vai sendo narrada no gestual do Blat, do começa ao fim da peça, puxa *flashes* na sua cabeça, até ele chegar naquela posição de cara que descompensa. Então, é uma história que não precisou ser contada. Porque ela foi contada não verbalmente. Ela não foi enunciada formalmente, mas cenicamente ela foi narrada. Então, na hora em que o cara surta, nós entendemos, porque nós já vimos. Aquilo é genial. Dificilmente, os livros que historiam o teatro brasileiro falam dessa montagem, normalmente é porque eles desqualificam os procedimentos do épico. Assim, normalmente, quando se fala do Ornitórrinco fala-se do folclore do grupo e não sobre o repertório épico. Isso, penso, por falta de referencial, porque as teorias em que os teóricos e pesquisadores se apóiam são teorias que esvaziam o elemento épico. Eles não acreditam no épico, não entendem... quando vêem não sabem... Como o vale tudo vem de longe... Para eles é o ator se divertindo na cena. É isso. É tão simples assim!

No concernente ao épico, é importante ressaltar que o trabalho com esse procedimento objetiva pôr em relevo as circunstâncias sociais que tendem a envolver e condicionar as personagens, ao invés de tratá-la como sujeito dos acontecimentos. Por intermédio de várias experiências que abalaram certos esquemas estéticos segundo o qual o artista, para sobreviver, deveria "vender a alma", inserir-se de modo alienado no mercado, a partir do circuito estabelecido, tanto a formação dos grupos como da escolha por certo repertório e os espaços de apresentação passaram a ser conceitos revisitados e reexperimentados por outras balizas. Desse processo, relatado em poucas obras escritas e em centenas de indicações em entrevistas díspares de vários dos artistas do período, a própria questão do realismo e de sua hegemonia ideológico-estética passou a ser revisitada: do ponto de vista político, concernente às funções do teatro, do ponto de vista de impossibilidade material e proposição estética adversa de dotar a cena de um realismo rigoroso e ilusionista; do ponto de vista de as personagens serem fundamentalmente sociais e não indivíduos isolados com seus conflitos arquetípicos, determinados pelo primado de classe (burguesia); pela necessidade de, ao redefinir ou mesmo ampliar suas funções, o teatro (não mais alicerçado exclusivamente na identificação emocional ou entretenimento), busca construir outras formas de relação com a platéia. Tratava-se para parcela significativa

²²⁶ A atriz refere-se à invasão e depredação do teatro e espancamento de artistas que o Comando de Caça aos Comunistas - CCC praticou, em 18/07/1968, quando no mesmo teatro se apresentava o espetáculo *Roda viva* de Chico Buarque de Hollanda.

de artistas do período²²⁷ mesmo sem ater-se às questões de gênero artístico (uma vez que um abriga o outro) de que o épico, por sua esfera pública, e para discutir certos assuntos, era o único pertinente a potencializar o real (uma vez que não se tratava de reproduzi-lo acritica e ilusionisticamente) e a criar exercícios e experiências no concernente à imaginação do espectador.

A quase totalidade da produção teatral paulistana nos chamados teatros de grupo, durante a década de 1980, mesmo sem filiar-se ou render-se às inserções narrativas ou ao teatro brechtiano do ponto de vista político, trabalha com inúmeros expedientes teatralistas e épicos na encenação, nos modos de produção e organização, ainda que muitas vezes o conteúdo tenha se pautado nas determinações exaradas pelo teatro realista. Segundo Iná Camargo Costa, em já mencionada entrevista, afirma sobre o épico:

Desde 1958 o bom teatro brasileiro está na esfera do épico, sem saber disso porque nunca se estudou nestes termos a nossa experiência teatral. Porque a boa compreensão para começar, do primeiro capítulo, do *Eles não usam black tie* [de Gianfrancesco Guarnieri] depende de se entender as exigências e as diferenças entre o drama e o épico. Estou falando do ponto de vista literário, então, como essa discussão não chegou a isso, devido à precariedade da nossa experiência teatral, no sentido próprio; devido ao tipo de trajetória das pessoas que faziam teatro e que não iam atrás disso; mais seriamente, ainda, devido à formação dos nossos críticos contemporâneos do processo, que se recusavam terminantemente a entrar nesse campo porque era coisa de comunista, porque isso, porque aquilo. Enfim, nós tivemos essa situação de deformação, no momento em que se processava uma formação, porque, e estou falando dos anos cinquenta, era uma formação de uma nova sensibilidade, explicitação de uma nova necessidade, necessidade de tratar de assuntos não contemplados pela produção clássica de dramaturgia.

Ainda com relação ao épico, Fredric Jameson afirma que a partir da década de vinte do século XX, o conceito guarda em si – também, tendo em vista a tradição – certa monotonia cotidiana enquanto narrativa ou ato de contar histórias. Assim, trata-se, segundo Jameson (1999: 70): “(...) No caso de Brecht, um teatro que narra histórias versus um teatro teatral, anedotas versus peças de oratória, um fato conduzindo ao outro em lugar de posturas e poses em conflito escultural.” De outro modo, e de acordo com certa sistematização que foi evoluindo na obra de Brecht, os títulos apresentados nas cenas em seus textos, chamados *merkmals* – sinais ou índices explícitos: mediadores entre a historicidade maior e aquela da experiência individual – caracterizam-se, também, em inserções narrativas. Lembra ainda Jameson que tal expediente, ao fragmentar e pré-apresentar a história faz com que se possa pensar de modo mais analítico nas partes (cenas) da obra, fazendo com que não se perca a capacidade de analisar, a partir do fragmento o todo e a partir deste, as partes que compõem a história. Tal procedimento tende a afastar, no mínimo, pela insistência com que sua capacidade de contraposição é solicitada, o espectador da reificação. O espectador já detém a fábula e pode acompanhar, voltando sempre ao começo, aquilo que se desenrola aos seus olhos. De outro modo, do geral, ao particular, ao geral.

Como o processo de formação dos artistas têm se pautado por determinados procedimentos e paradigmas estéticos, em que o épico lhes é apresentado a partir de inúmeras ressalvas e balizado como uma experiência de caráter datado: seja através das escolas de teatro, por publicações que se fundamentam em certo critério-padrão estético, demora mesmo muito tempo para entender que um conteúdo possa ser aprisionado ou libertado pela adoção de uma forma específica. Nesse particular, as experiências do Teatro de Arena da Cidade de São Paulo, na série conhecida como *Arena conta Zumbi e Tiradentes* e *canta Bahia*, tanto

²²⁷ Apesar de injusto, tendo em vista serem tantos os artistas, dentre eles, podem ser citados: Bia Berg, Celso Frateschi, César Vieira, Cida Moreyra, Ednaldo Freire, Fernando Peixoto, Hélio Muniz, Luiz Carlos Moreira, Maria Alice Vergueiro, Mario Masetti, Reinaldo Maia, Selma Pellizon.

os procedimentos do teatro épico, como a denuncia do engessamento que poderia possibilitar a adoção de uma estrutura díspare, ou mesmo uma “nova forma”, demorou algum tempo para ser socializada e produzida.²²⁸ É bom lembrar, dentre tantos outros, o caso da obra escrita por Gianfrancesco Guarnieri *Eles não usam black-tie*, cujo assunto é uma greve, mas ao adotar a estrutura do drama, o autor não pôde aprofundar a discussão do assunto. A greve, que deflagra basicamente a ação no texto não é mostrada, mas relatada dentro do cenário único da obra, que é o barracão de Romana e Otávio. Assim, outros pontos de vista, para além daqueles do antagonismo entre pai e filho, não são mostrados.

Dessa forma, como legado do seu tempo e de seus artistas, e também como exercício de resistência, a obra teatral, por intermédio de seus conteúdos e achados – decorrentes dos processos de luta e de conquista iniciados ou continuados na década de 1980 – deixa lastros diferenciados aos pósteros. Muitas das experiências significativas a que se assistem nos dias de hoje precisam ser tributadas também aos processos e gestões iniciadas por grupos e artistas, na década de 1980, no sentido de se libertarem de uma pasmação mercadológica que apresenta tudo do mesmo modo e preocupação. A luta contra um mercado opressivo e lastreado pelo paroxismo da mercadoria, sem dúvida, inicia-se de modo programático naquela que foi chamada de década perdida, por determinados formadores de opinião.

Há uma tendência de homogeneização na análise do objeto teatral, seja o espetáculo ou o texto teatral. Os conceitos que formatam a capacidade de apreciação derivam das concepções mais afinadas ao gosto decorrente da estética hegemônica. Ao tomar um objeto dissociado de seus contextos e modos de produção específicos, e segmentados a partir de recortes temáticos que vislumbrem uma diversidade, perde-se de vista o conjunto das tendências. Sempre houve segmentação com relação à produção artística, mas durante a década de 1980, a segmentação objetivou prioritariamente reduzir a obra ao paroxismo da mercadoria. A obra artística é um objeto resultante de uma experiência social concreta, repleta de diversas contendas, contradições, enervações e superações, tanto individual como coletivamente, cujo resultado expressa derrotas e conquistas de um grupo social concreto e historicamente determinado que, nesse caso, designa-se grupo de teatro e cujo resultado é sempre uma obra pública, chamada espetáculo.

Abrindo parênteses nesse particular, é bastante expressiva uma experiência coletiva vivida, em 1988, por alguns integrantes do Grupo Boca de Cena, de que eu fazia parte também. Integrantes do Grupo e presentes ao evento: Iná Camargo Costa, Itália Ferri (já falecida), Jorge Miguel Marinho e eu. Saídos do espetáculo *Uma metamorfose*, dirigido por Gerald Thomas, em tempos mais ou menos idênticos, estávamos próximo ao teatro, fumando, e algo enraivecidos com o pouco que havíamos assistido. O arbítrio do encenador deixava a todos desconcertados e irritados. Continuávamos próximos à porta de entrada do teatro aguardando outros integrantes do Grupo que permaneciam no teatro. Em determinado momento, aproximou-se de nós um rapaz que, ao inferir nossa estada no teatro, estabeleceu conosco, mais ou menos, o seguinte diálogo:

Rapaz – E aí, já terminou o espetáculo?

Itália Ferri (*entre enfezada e enigmática*) – Pra nós acabou!

Rapaz – Legal.

Longo silêncio provocado pelo fato de o rapaz não se afastar do grupo.

Rapaz – Legal... isso!

²²⁸ Esse tão simples conceito, “nova forma”, à luz do teatro épico e que possibilitasse a criação de novos espetáculos, que conseguissem discutir, por exemplo, a própria luta de classes foi uma reivindicação apresentada originalmente por Erwin Piscator, à frente da *Freie Volksbühne* de Berlim. Acerca do pressuposto pela “forma nova” misturando expedientes do teatro popular (de feira), expedientes do teatro cabaré alemão e aqueles do naturalismo pela experiência da *freie bühne*, Cf. dentre outros, Erwin PISCATOR. *O teatro político*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968. Gerd BORNHEIM. *Brecht: a estética do teatro*. Rio de Janeiro: Graal, 1992.

Itália Ferri (*incomodada com a situação, desabafou*) – Legal? Legal? A gente não entendeu nada!

Rapaz (*imediatamente, sem reflexões aparentes*) – Então! Aí que você sacaram tudo, manja!?

Por tais questões – acompanhadas também pelo fato de serem espetáculos criados a partir de uma quase impenetrável aproximação, tanto do ponto de vista das explicações teóricas como no da resultante propriamente dita – obras inseridas nessa proposição não se constituem em preocupação, interesse ou objeto de investigação nesta reflexão. As experiências performáticas desenvolvidas na cidade, sobretudo a partir dos estudos teóricos e estéticos da obra de Robert Wilson, muito se deve ao *performer* (aquele que acumula autoria e atuação e apresenta muito de si mesmo) e pioneiro Luiz Roberto Galizia. No livro: *Os processos criativos de Robert Wilson* (Perspectiva, 1986), Galizia, mentor-consultor de muitos grupos de teatro importantes no período, lembra:

A dificuldade em se compreender a essência ou “significado” das peças de Wilson está, contudo, no fato de que ele não se mostra interessado em revelar a mesma “verdade” psicológica perseguida pelo realismo pós-darwiniano, ou seja, essencialmente baseada na psicologia do indivíduo, e melhor exemplificada pelos estudos de Sigmund Freud, mas sim interessado numa psicologia mais ampla e abrangente do coletivo, melhor exemplificada pelas teorias de Carl Jung. (...)

Wilson não está interessado somente numa fusão das artes (...) [ele] engendra uma justaposição de modos diferentes da expressão humana. Onde Wagner rejeitou árias e recitativos para fundir música e canção evitando, assim, qualquer interrupção ou divisão no desenrolar da ópera, Wilson simplifica os elementos do espetáculo de forma a fazê-lo emergir como unidades artísticas autônomas. Este enfoque fenomenológico preliminar, ao invés de disfarçar a verdadeira natureza de cada arte, mergulhando-a no cadinho de uma Arte irreconhecível como era o desejo de Wagner, acaba por revelar claramente a linguagem específica de cada modalidade artística.²²⁹

Renato Cohen, bastante influenciado pelo artista norte-americano, produziu uma série de performances e de reflexões teórico-conceituais, cujos livros de sua autoria: *Performance como linguagem* (Perspectiva, 1989) e *Work in progress na cena contemporânea: criação, encenação e recepção* (Perspectiva, 1998), podem ajudar a compreender o lugar e o objeto performance na cidade nos anos 1980 e noventa. Os conceitos defendidos por Cohen não correspondem àqueles lançados pelo antropólogo e professor universitário Marshall Sahlins, tomando de empréstimo o termo de John Austin, segundo o qual, a cultura poderia ser vista também como um conjunto de atos performativos. Este conceito pode, segundo os pontos de vista em tese, ser apreendido/presenciado, principalmente, em manifestações públicas, como, por exemplo, o caso das Diretas para presidente da República, em determinado período da década de 1980. Segundo Peter Burke (2005: 121): “(...) As comemorações já foram descritas como performances de história da memória.” Ainda com Burke, a ascensão do conceito de performance substituiu aquele de uma regra cultural fixa pelo de improvisação. “(...) Pierre Bordieu, um dos principais iniciadores da mudança de abordagem – embora raramente use o termo ‘performance’ –, introduziu seu conceito de ‘habitus’ (o princípio da improvisação regulada) contra a noção estruturalista de cultura como sistema de regras, idéia que ele considerava rígida demais.” (BURKE, 2005: 122) Evidentemente, as produções desenvolvidas por Cohen não se inserem nas proposições de Sahlins, pelo processo de pesquisa, todos os índices indicam terem sido apresentadas em espaços fechados. Quase analisadas exclusivamente pelo próprio artista, que era também um teórico bastante informado, as performances de Cohen precisam ser, e de certa forma têm sido, analisadas, mas as experiências

²²⁹ Luiz Roberto GALIZIA. Introdução. In: *Os processos criativos de Robert Wilson. Trabalhos de arte total para o teatro americano contemporâneo*. São Paulo: Perspectiva, 1986, p. XXXIV.

apresentadas na forma de espetáculos ficaram restritas a certos espaços da cidade e as discussões, que tais obras provocaram, muito centradas a meia dúzia de indivíduos ou aos ditos iniciados no assunto.

Sílvia Fernandes – que já havia feito um grande esforço para analisar a obra de Gerald Thomas: *Memória e invenção: Gerald Thomas em cena* (Perspectiva; FAPESP, 1996) –, afirma que, apesar do perigo do mover-se por entre os movediços territórios da contemporaneidade, para Renato Cohen:

(...) entretanto, o aparente perigo é parte da gênese criativa. Além de estudioso e teórico da *performance*, Renato é um artista que transita por várias experiências de fronteira, usando a multimídia, as instalações, o teatro, a dança, as artes plásticas como operadores de uma prospecção mais funda, feita em direção aos abismos do inconsciente ou às lonjuras da metafísica. A epifania na cena é, em qualquer dos casos, a meta do criador.²³⁰

A performance, que desconstrói a linguagem pronta e recusa a forma acabada – da qual fazem parte a quarta parede; uma partitura pronta, fechada e acabada; a contemplação muda da platéia – reestrutura-se permanentemente em seu fenômeno essencial que é o espetáculo trazendo o espectador para dentro da cena, como atuante; ou, em oposição a isso, pode pressupor um espetáculo que exija até mesmo deslocamento pelo espaço, sem mudar, entretanto, a relação de contemplação tradicional. Renato Cohen, na performance *Espelho vivo*, de 1986, apresenta vários expedientes de certo fazer performático herdado das *soirées* surrealistas, que buscavam genericamente o trânsito com o chamado “maravilhoso surrealista”, passando pelas experiências do teatro pânico (obras cujos expedientes atordoam e amedrontam o espectador)²³¹, dos achados de Robert Wilson e outros (sem esquecer seus mestres teóricos da escola pós-estruturalista: de Jean François Lyotard, Jacques Derrida, Jean Baudrillard, Gilles Deleuze, Felix Gattari, Roland Barthes até o marxista Fredric Jameson), recebida de modo elogioso por parte da crítica da grande imprensa.²³²

Nos trabalhos de Renato Cohen – seguindo os paradigmas aqui apontados, a performance, o pós-dramático, o teatro essencial, a dança-teatro ou o teatro-dança, a instalação entre outros nomes, ou o *work in progress*, como ele passa a defender seu trabalho na obra de mesmo nome –, erige-se uma espécie de campo de batalha da cena contemporânea, do qual farão parte: a fala disforme; a montagem e superposição de conteúdos, de gêneros e de linguagens artísticas; do gesto avesso – há um capítulo no livro *Work in progress* chamado: Signagens, Gestus, Ações: o Discurso da *Mise-en-scène*; cena assimétrica e disjuntiva (que superpõe camadas narrativas alicerçadas por aliterações, fraturas, fluxos de consciência e silêncios – a exemplo sobretudo de James Joyce e de Samuel Beckett); hipertexto, o parateatro (campo de manifestações pareadas, mas ideológica ou formalmente dissonantes com o *topos* teatral).

Essa espécie de aglomerado múltiplo de procedimentos, de referências, de fazeres e conceitos, às vezes antinômicos, em processo, tão ao gosto do chamado pós-moderno, será batizado por Cohen como “linguagem do *zeitgeist* contemporâneo” para designar as viagens criativo-existencias (quase partos ontológicos) de artistas que mergulham na radicalidade de obras absolutamente polissêmicas e inacabadas, desteatralizando o teatro, a partir de uma opção pelo irracional e apelo ao inconsciente, com o objetivo de chegar ao “corpo numinoso” (estado religioso pelas qualidades transcendentais da alma). A nova cena amalgama criador-criatura-obra, em que entre tantos outros aspectos real e imaginário estão (con)fundidos, buscando criar uma espécie de epifania.

²³⁰ Sílvia Fernandes. Introdução. In: Renato COHEN. *Work in progress na cena contemporânea: criação, encenação e recepção*. São Paulo: Perspectiva, 1998, p.XVII.

²³¹ Cf. Fernando ARRABAL. *Teatro pânico*. Madrid: Ediciones Cátedra, S.A., 1986.

²³² Na nota número 15, Do percurso. In: *Work in progress*. *Op.cit.*, Cohen relaciona frases elogiosas à sua obra apresentadas por Vivien Lando, Edelcio Mostaço e de M. Espírito Santo, do jornal *O Primeiro de Janeiro*, de Portugal.

Tendo em vista a exposição de motivos aqui apresentada, obras ligadas a esta tendência – que se poderia designar imagético fosfórico (algo próximo ao efeito de luz de um fogo de artifício) –, de certa forma, caracteriza-se em ponto de partida e de chegada, desses espetáculos e intervenções. Por não se lastrear no social e em questões que tomem o tempo histórico, em que as relações humanas sejam apreensíveis, tais eventos não se caracterizaram em objeto de interesse desta pesquisa. De modo semelhante aos argumentos apresentados com relação ao trabalho de Renato Cohen – talvez por haver certas semelhanças tanto do *locus* como também de alvo e objetivos filosófico-estéticos, espetáculos resultantes de procedimentos cuja ênfase abriga majoritariamente o visual e a polissemia (muitas vezes considerada ou tida, do mesmo modo como no movimento simbolista, como um enigma), ou o “primado da forma” –, também não representaram interesse certos espetáculos, dentre os quais aqueles montados por Gerald Thomas. Em entrevista a mim concedida, em 29 de junho de 2004, o mestre Gianni Ratto, acerca desse tipo de teatro que se fundamenta grande e quase totalmente em malabarismos visuais, afirma que a década de 1980 e 1990 foram períodos de transição e que muitos dos espetáculos apresentados nesse momento podem ser apresentados como “duas horas de nada.”

Sem referir-se diretamente a Gerald Thomas, Sebastião Milaré, em entrevista a mim concedida e já mencionada, fala no: “(...) tal do teatro das imagens, aquele teatro muito alienado, onde o que interessava era o gestozinho; era o meneio; era o “não entendi direito, mas é muito bonito.” Thomas ajuda a divulgar determinado tipo de espetáculo que provocou certo impacto visual e que foi, como no caso da *Ilustrada*, da *Folha de S. Paulo*, já destacado no primeiro capítulo, alavancado pela imprensa. Rosi Campos que fez parte da equipe que entrevistou Mariângela Alves de Lima, para o *Anuário de Teatro de Grupo da Cidade de São Paulo*, na segunda-feira de carnaval de 2005, sem defender os espetáculos de Gerald Thomas afirma, que naqueles tempos de muita dificuldade de produção, ter ficado assustada com a grandiosidade do cenário e da iluminação do projeto Trilogia Kafka, do qual faziam parte os espetáculos: *Um Processo*, estréia em 05/05/1988; *Uma Metamorfose*, estréia em 09/05/1988 e *Praga*, estréia em 16/05/1988, apresentados no Teatro Ruth Escobar. Entretanto, não deixa de ser admirável, como o diretor/encenador, de um extremo a outro, é sempre mencionado nas entrevistas por mim desenvolvidas. De fato, Gerald Thomas caracterizou-se em uma referência na década de 1980.

- Lígia Cortez afirma: “O Gerald trouxe uma influência muito grande de fora. A gente sabe. Quem viu Victor Garcia, sabe que ele tem uma enorme influência dele; uma influência do Tadeuz Kantor. Mas, enfim, ele fez coisas incríveis principalmente para o Luiz Damasceno e para a Bete Coelho... Mas como eu sou da antiga, o teatro da palavra sempre me foi mais contundente.”
- Mariângela Alves de Lima é surpreendente: “Gerald Thomas, parece que chegou aqui de repente: um encenador Tcheco, dos anos 1960. Sim, porque boa parte das referências visuais que a gente tem e que ele trouxe, e não apenas tchecas, húngaras, são daquela região da Europa central. A gente recebia muitas revistinhas que lia maravilhosamente, deslumbradamente os resumos, em francês, ou inglês, porque eram todas em línguas impossíveis. Difícil saber quais eram as peças na Tchecoslováquia, Bulgária, Hungria. Quando ele chegou, tenho a impressão – sem falar da cenografia de Svoboda, que era o mais conhecido na arte ocidental da Europa, mais visualmente – de que se tratava de um teatro muito interessante de ver, mas nunca tive nenhum interesse por aqueles signos, no sentido de decifrá-los, penetrar neles, ou de me envolver emocionalmente. Não sei explicar isso. Sempre achei que havia momentos interessantes, mas, também, me parecia já ter visto aquilo ou lido em outro lugar. Porque tem uma coisa de costurar... talvez seja coisa do pós-moderno. 5 minutos de silêncio espetáculo, um rodopio... Tem todo um arsenal de criações do teatro, sobretudo Europeu, dos anos 1960, que ele parece ter recosturado. É um imaginário. Uma coisa assim um pouco sombria, uma coisa judaica ou eslava, de muito estudo, tudo muito escuro... Mas nunca me atraiu, muito. Agora, ele tem textos muito ruins, mas uma voz muito bonita. Ele fala muito bem, então ele quer se mostrar. Essa exibição da pessoa é uma coisa

muito chata, não é?! Ele é muito exibido. Abrindo os espetáculos, entrando no meio com textos muitos ruins, sempre me afastou muito. Então, como é uma coisa de muitos elementos, costurados, misturados, somados, algumas coisas... o todo nunca me pegou. Nunca o compreendi, sabe? No sentido de qual é a unidade detrás disso, a não ser um compêndio, de mostrar outra estética do teatro ocidental, europeu, segunda metade do século XX. (...) Ele é um desenhista muito bom. Ele desenha a cena muito bem. Vi uns desenhos dele no livro da Silvinha [Fernandes. *Memória & Invenção. Op.cit.*]. Ele com um papel e lápis é genial. Ele transforma isso para a cena. É isso. Eu não tenho muito a dizer dele... A atração que ele desperta significa um anseio de cosmopolitismo. Tem coisas de todos os lugares do mundo.

- Sebastião Milaré, fazendo duas citações ao encenador, afirma: "(...) uma coisa que eu acho que foi a marca dos anos 1980 (...) Era uma coisa de não se saber o que se teria a dizer, achar que é bonito e fazer, mas não ter técnica, também... então se desenvolve tecnicamente uma coisa meio esquisita que surgiu com o Gerald Thomas, que fez muitas bobagens, mas ele é um artista vigoroso. Ele tem um vigor próprio! Só que ele alimenta muito essa linha e outros entraram fazendo barbaridades. Fizeram coisas completamente absurdas, e, de repente, o teatro ficou uma coisa assim que era uma busca de sensibilidade desconhecida, uma busca de sensações desconhecidas, entre atores e platéia, e essa platéia foi se esvaziando porque, de repente, não interessa a mais ninguém a masturbação íntima do artista. De repente, isso, de início, até causou um impacto, porque era uma coisa... o teatro de imagem. Aquela coisa toda dançada. Aqueles gestos..., não faz mal que fosse mal feito tecnicamente, mas tinha uma novidade, mas essa novidade, de repente, passou; começou a ficar velha, sem se desenvolver e ir para canto nenhum. Eu me pergunto, no entanto, se não foi muito importante que tivesse também essa coisa meio inconseqüente e inconsciente. Acho que ele se agüenta, ele é um artista de quem a gente pode discordar de sua estética, pode não gostar e tudo o mais, mas tem que reconhecer que ele é um artista vigoroso, ele é um artista que sabe fazer teatro, ele tem uma pulsação e conhecimento do palco, como poucos têm no Brasil, sem dúvida nenhuma. Agora, sensacionalista. Eu não vejo a *Trilogia Kafka*, por exemplo, como todos os espetáculos do Gerald Thomas, na seqüência, ele deu uma caidinha, porque ficou sem a Daniela Thomas, e o espetáculo dele é muito, pelo menos os iniciais eram muito ligados a essa parceria do encenador com uma grande cenógrafa, não é? A cenografia, no espetáculo dele, tinha muita importância, e, de repente, sem a Daniela Thomas ele perde essa importância, mas ele continua sendo o mesmo diretor e fazendo o seu trabalho da mesma maneira. Mas eu não acho que o teatro de imagens se esgota nele. Ele foi um exemplo maior, não é? De repente, ficou parecendo que ele determinava um certo tipo de estética, quando na realidade ele também era produto de um determinado tipo de tradição estética. Tinham outros aqui no Brasil, eu me lembro. Volta aos anos 1960 e se encontra o José Agripino Maia, *Rito do amor selvagem*. Nos anos 1960, o Victor Garcia nos trouxe, também, já uma coisa dessas do teatro mais de imagem, mais a gestualidade. Pode-se classificar o que ele faz de mil gêneros e modos. Pode-se dar rótulos a um produto desses, mas, na realidade, todos eles têm uma coisa em comum que é causar impacto visual. Por isso eu acho que é um teatro de imagem.
- Iná Camargo Costa, sempre contundente afirma: "Uma das lembranças que eu tenho dos anos 1980 foi a de ter, pela segunda vez, na minha vida ter saído depois do primeiro ato de uma peça. Era uma peça do Gerald Thomas, no Teatro Ruth Escobar. (...) me senti agredida, no sentido mais profundo do termo, era o primeiro capítulo da *Trilogia Kafka*. O que eu vi ali, naquela peça era um desrespeito absoluto, por tudo que nela havia. Isto é, o arbítrio de um artista que toma um texto da importância de *Metamorfose*, como reflexão literária de experiência de violência social, e transforma em angústia metafísica... Não que não haja essa tradição dentro do Kafka, mas transformar aquilo em teatro, naqueles termos, me agredia, tanto pela leitura que eu faço do Kafka como em relação ao que eu acho ser a responsabilidade do teatro. (...) O arbítrio do artista me incomoda. Seja ele o diretor, seja ele o dramaturgo, seja ele o ator. E, por arbitrariedade no teatro, entre outras coisas, eu entendo a imposição ao público de um tema que para o público não é necessariamente relevante. Ou, por outra, pode até ser relevante demais, mas quando eu constato a arbitrariedade, não tenho porque ficar ali, presenciando aquele tipo de *show*, não é?! Aí vira *show*, virtuosismo e todas essas coisas que me incomodam. Os recursos do teatro épico acabavam sendo assimilados pelo fetichismo da tecnologia, que é o pós-moderno. O pós-moderno faz a defesa engajada do fetichismo da tecnologia. A começar por Gerald Thomas, a produção do Gerald Thomas é basicamente fetichismo da tecnologia.

César Vieira, em entrevista a mim concedida, apresenta um relato extremamente interessante de Gerald Thomas que mostra não apenas uma diferença estética entre ambos, mas evidencia aquilo que se poderia dizer um estar no mundo:

Contei a história de Gerald Thomas? Quando eu trabalhava direto como advogado de preso político, a Anistia Internacional tinha um representante no Brasil, que era um cara que ficava meio escondido. Quando aconteciam coisas, ele era mandado para o exterior: prenderam não sei quem, mataram não sei e tal. Esse cara, que era o representante da Anistia, ia assistir aos ensaios e espetáculo do Olho Vivo, não saía do meu escritório para pegar notícia, não me constava, então, que esse cara fosse diretor ou apaixonado pelo teatro. De repente, quem é ele? Gerald Thomas. Três anos ele conviveu com a gente. Ia ver ensaio, mas é como se estivesse assistindo futebol. Falava com ele: vou ensaiar na Capote Valente. Ele ia lá. Ele foi representante da Anistia Internacional por 5 anos. Ele esconde isso da biografia dele, não sei por que! Não estou criticando, mas nunca ouvi falar, em nenhum lugar, que ele fosse representante da Anistia. Isso não aparece em lugar nenhum. Eu teria orgulho de ter feito esse trabalho. Coisa, né! Ele até era um cara legal, você dizia: fulano foi preso. Ele ia lá, fazia matéria e distribuía para o mundo inteiro. A verdade é que ele estourou aqui. Não acredito que ele tivesse feito qualquer coisa na Alemanha e tal. Pois é, tem muita confusão. (...) Meu caso de prisão, por incrível que pareça, foi o Gerald Thomas quem informou a Anistia Internacional de Londres. De Londres a informação foi para o mundo inteiro, houve mobilização, foi enviado um telegrama para o Presidente da República, para o Ministro da Justiça. Fidel Castro, por exemplo, fala ao vivo em uma transmissão da Rádio de Havana. Isso tudo, no meu caso, evitou, não sei se eu ia ser assassinado ou não.

O crítico Macksen Luiz, analisando a produção teatral carioca apresentada em 1985, afirma ter havido basicamente três movimentos ou traços distintos na concepção de cenário e de figurino naquela produção: “(...) a definição do nacional, com a pesquisa de referências e expressões da cultura brasileira”, (...) “(...) uma linha internacionalista era obtida com a manutenção do caráter realista que atendia a um padrão estético marcante” (...) e “(...) a exacerbação do contemporâneo, com a coisificação do ser humano.” Assim, a tendência do espetacular e formalista em teatro (aqui designado primado da forma), ao tomar, normalmente, o texto como pretexto investe na criação de imagens impressionáveis e grandiloqüentes.²³³ Nesse tratamento, está certo o crítico, o que resulta e se torna apreensível é o trânsito com uma espécie de “coisificação” que pretere o humano e chega ao paroxismo na criação de imagens absolutamente enigmáticas.

Outra tendência que se desenvolve na década, pelo menos com o nome que lhe será atribuído é o chamado teatro besteirol. Em tese, o “gênero” é bastante complexo e não foi ainda devidamente estudado. O professor e pesquisador Eudinyr Fraga liga-o a uma suposta filiação dos chamados “números de cortina” do velho teatro de revista. A designação “números de cortina” refere-se aos normalmente solos apresentados por artistas de grande verve histriônica e imenso poder de comunicação das companhias de revista, à frente da cortina, enquanto se preparava, normalmente, o cenário para o próximo esquete ou quadro. Esta tese apresentada por Eudinyr Fraga é parcialmente correta porque bastante carregada, assim como outras que serão aqui apresentadas, por desconhecimento e, em muitos casos, preconceito mesmo com relação à tradição cômica. A definição de Fraga pode ajudar a entender algumas das determinações básicas dessa tendência, que tantos adeptos e público fiel, conquista durante a década de 1980, que buscava no teatro o entretenimento e uma diversão mais palatável.²³⁴ Por não ser um bloco monolítico, o gênero passou por fases exemplares e distintas em que o preceito *ridendo castigat mores* sofreu todo tipo de ingerências e de censura

²³³ Macksen LUIZ. Visibilidade 85 – fragmentária, contemporânea, una. In: Revista *Mambembe*. Rio de Janeiro: Minc; Inacen, Agosto 1986, p.13.

²³⁴ Cf. J. GUINSBURG e outros. *Dicionário do teatro brasileiro*. São Paulo: Perspectiva; SESC-SP, 2006, p.61-2.

por parte de poderosos: estivessem no governo ou nas estruturas sociais organizadas a partir de certos interesses corporativos, institucionais, classistas. Assim, voltando à filiação do gênero a determinadas e contundentes críticas apresentadas nas revistas, fosse em números de cortina, nos esquetes, nas letras das músicas, em números de passarela (em que o artista atuava diretamente da platéia, relacionando-se corporalmente com um ou outro espectador) – por conveniências pessoais ou por ingerências externas – acabaram por apresentar uma revista que se poderia chamar degradada.

O crítico teatral Yan Michalski – residente no Rio de Janeiro, onde o teatro de revista explodiu e se desenvolveu ao paroxismo por inúmeras décadas – afirma que o besteiro teria surgido no início de 1982 com o espetáculo *Bar, doce bar* de Felipe Pinheiro, Pedro Cardoso e Tim Rescala.²³⁵ Analisando o espetáculo *C de canastra* – criado e interpretado por Felipe Pinheiro e Pedro Cardoso, apresentado em São Paulo em 1986 – Edelcio Mostaço – que aproxima do besteiro espetáculos como: *Trate-me leão*, *Quem tem medo de Itália*, *Fausta*, *Aquela coisa toda*, *Doce leite*, *As desgraças de uma criança* – afirma em crítica, bastante ácida e generalista, apresentando pontos de vista os mais díspares, no jornal *Folha de S. Paulo*:

Besteiro, este novo (?) estilo teatral que brotou em Ipanema e tornou-se coqueluche no balneário. (...) Afinal, o que é besteiro?

Para ser rápido, uma espécie de “*Planeta Diário*” encenado. Há quem ligue o histrionismo, a ligeireza e a verve do besteiro com a tradição dos cabarés no entre-guerras. Outros preferem ir mais fundo, aparentando a nova tendência com o teatro do absurdo, com a patafísica, com o pós-moderno. A maior parte da arte contemporânea incide sobre a efemeridade, mas o besteiro não passa de instantaneísmo. (...)

O besteiro, aliás, parece-me exatamente isto: um curto-circuito teatral, a transformação de um ator medíocre em centro das atenções, já que seus adeptos costumam reivindicar para si também o texto e a direção do espetáculo.

Luís Alberto de Abreu a respeito do besteiro, de modo mais comedido, afirma: “(...) a época não é a mesma de Brecht, nem é o besteiro a saída, que, aliás, não é uma tendência, é um gênero apenas, e bastante perecível.”²³⁶

José Cetra Filho amante e entusiasmadíssimo espectador de teatro e um organizado pesquisador de programas de espetáculos e informações teatrais, em entrevista a mim concedida, em 21 de novembro de 1978, ao lembrar-se de Marília Pêra, lembra texto escrito por Braulio Pedrosa apresentado em 1970 pela atriz e por Hélio Souto: trata-se de *A vida escrachada de Joana Martini e Babi Stompanato*. Segundo o pesquisador, e ele está absolutamente correto, este foi um dos primeiros espetáculos ligados ao besteiro que assistiu. Portanto, a memória do pesquisador traz uma informação esquecida pelos especialistas que falaram sobre o gênero.

Aimar Labaki comentando acerca das confusões que cercam o besteiro, em crítica ao espetáculo, de 1988, *Levadas da breca* de Flávio de Souza, estabelecendo algumas comparações a outras obras, afirma, de modo bastante confuso:

Sem ser um espetáculo excepcional, *Levadas da breca* é uma boa oportunidade para se encontrar o que seria equivalente do “besteiro” carioca, o humor descompromissado que, no Rio ou em São Paulo, talvez seja das poucas dramaturgias que falam hoje do dia-a-dia de nossas metrópoles. Superficiais, mas engraçadas e necessárias. (...)

Trabalhos como o das *Sereias* [*Sereias da zona sul*] são denominados, de forma quase pejorativa, como “besteiro”. Suas origens remontam ao trabalho pioneiro do grupo Asdrúbal Trouxe o Trombone e uma fixação pelo imaginário

²³⁵ Yan MICHALSKI. *O teatro sob pressão: uma frente de resistência*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

²³⁶ Luís Alberto de ABREU. Cansaço dos 80. In: *Palco e Platéia*. Especial nº 6. São Paulo, 1988, p.45.

americano, espelhado em seu cinema. Esta última vertente, curiosamente, viria a influenciar a novíssima geração de curta-metragistas paulistanos que, em filmes como *Frankenstein punk* de Eliana Fonseca e Cao Hamburger fazem homenagens em tudo parecido às citações de Karan e Fallabela em seu penúltimo espetáculo, "*Finalmente juntos em finalmente ao vivo*".²³⁷

Para entender a complexidade que um novo gênero pode representar para os críticos (ou postulantes a esse fazer), mais um ponto de vista, agora de Otavio Frias Filho, pode ser esclarecedor. Depois de apresentar alguns dados acerca do autor Flávio de Souza, autor de 33 anos e com mais de 23 peças escritas até aquele momento e cuja obra *Fica comigo esta noite*, de acordo com o jornalista, seria seu melhor texto, afirma Frias Filho:

A origem de seu trabalho se confunde, portanto, com a onda *vaudeville-pop* (sic) da época e que acabou se generalizando sob o nome duvidoso de "besteirol". Como o velho *vaudeville*, esse teatro utilizava música para fazer uma crítica humorística dos costumes, só que essa crítica será menos social que semiológica, no seu olhar microscópico sobre a superfície sintática das falas, dos tons e gestos.²³⁸

Articulando o teatro besteiro a determinados aspectos do teatro popular, em entrevista a mim concedida, em 16 de janeiro de 2008, afirma o diretor teatral Ednaldo Freire:

Toda classificação é perigosa. Teatro gay, besteiro etc. A cultura popular, se a gente for analisar profundamente, é crítica, mas em alguns momentos é preconceituosa, também. Agora, o que acontece de verdade é que a cultura espelha e expressa toda uma vivência ética e comunitária. O que acontece, penso eu, são as chamadas ondas de moda. Se um espetáculo deu certo, acontece uma repetição que vai, cada vez mais, empobrecendo e que tende a pegar, de maneira mais efetiva, aquilo que existe de pior. Na maioria dos casos, totalmente destituído de preocupação filosófica e de pensamento. Fica a diversão pela diversão. Acho que de toda experiência é possível tirar um ensinamento. O próprio teatro besteiro, a experiência dessa alegria, desse descompromisso, do jogar conversa fora tem aspectos interessantes que você pode usar em uma obra de arte. Lembro que quando dirigi o *Nasci pra ser biscoito* era uma espécie de besteiro. Era uma grande brincadeira que a gente fez na época que enfocava as pessoas que estavam perdendo o emprego. As máquinas estavam paradas e as pessoas estavam sem emprego, então, elas se viam obrigadas a virar camelôs, a fazer várias coisas para se virar na vida. A ideia era essa. A gente pegava algumas formas como, por exemplo, o teatro de revista, que aliás também tinha esses nichos preconceituosos. Hoje, com a imposição do "politicamente correto" isso fica mais demoníaco ainda. Eu não demonizo desta maneira, não. Não acho que tudo deva ser jogado na lata do lixo. Acho que alguns trabalhos do Mauro Rasi, no começo, eram legais. Assim como alguns dos espetáculos do Asdrúbal Trouxe o Trombone, que fez coisas maravilhosas. *O inspetor geral*, *A farra da terra*. Acho mesmo que quando um determinado trabalho se sobressai em âmbito mundial, começa a haver uma repetição, e toda repetição tende a virar cópia. Ela perde seu caráter de originalidade. Pois é, mas eu penso que até dessas experiências é preciso buscar qualidades. Claro, é preciso haver discernimento, princípios. Não estou dizendo de princípio da bilheteria, mas se ele é feito no sentido da festa popular, ele vai ter o seu espaço sem entrar nessa espécie de julgamento moral da coisa. Assim é a cultura popular. (...) A cultura popular, no âmbito comunitário, pode tudo. Tudo no sentido bakhtiniano, mesmo, da carnavalização.

Segundo diversas fontes consultadas – sobretudo as jornalísticas e com ênfase ao *O Estado de S. Paulo*, que foi o jornal pesquisado durante toda a década –, o besteiro paulista teria surgido com *Quem tem medo de Itália Fausta* de Miguel Magno e Ricardo de Almeida, do Grupo Aldebarã, fundado em fins da década de 1970. Segundo essas fontes, o besteiro paulista seria diferenciado daquele do Rio de Janeiro, por transitar

²³⁷ Aimar LABAKI. Humor de São Paulo descobre seu besteiro. In: *Folha de S. Paulo*, 05/03/1988, p. A-34.

²³⁸ Otávio FRIAS Filho. Tragicomédia mostra autor teatral de raro talento. In: *Folha de S. Paulo*, 03/10/1988, p. E-5.

mais com o *non-sense*. De outro modo, o besteiro dos cariocas tenderia a exacerbar mais o trânsito com os preconceitos, por intermédio de colher seus assuntos e expressões mais características da vida consuetudinária. Dessa forma – a partir de “louras burras”, “tias folclóricas”, “donas gostosas”, “homossexuais escandalosos e desbundados” etc –, boa parte das obras seria escrita, conforme o texto apresentada em *A receita do sucesso* de Guilherme Bryan (2004: 24-5).

Gerd Bornheim afirma que os espetáculos ligados ao gênero, bastante alicerçados no intérprete, são desprezíveis e inocentes, desmemoriados e imediatistas, mas insiste que o tema merece atenção e que os impasses dessa transitoriedade nada apresentam de negativo. Assim, mesmo que as manifestações artísticas de nosso tempo se pautem e mesmo exijam certa fragmentação, afirma:

A originalidade nem é muita. E decorre toda de pequenos truques e achados, de simples jogos de palavras, da invenção de uma boa piada, de um transvestimento bem-bolado, raras vezes conseguindo alçar-se ao esboço de um núcleo mais consistente, que revele ao menos a insinuação de um ponto de partida à altura de um compromisso maior.

Acontece que nem ocorre a alguém pedir tanto; o que todo mundo espera não vai além do insólito de uma situação ou de um chiste endereçado em primeiro lugar ao fígado. Pura saúde. E quem poderia ser contra? (...)

De resto, a coisa toda nem é tão nova assim. Basta lembrar, encenados entre nós, os espetáculos inspirados em Karl Valentim e as montagens dos entreatos escritos por Brecht nos anos 20.

Tudo, aliás, lembra o gênero *cabaretier* centro-europeu. De certo modo, tanto assim vejo, o precursor quase autóctone disso tudo (...) nos primeiros – infelizmente apenas nos primeiros – *shows* musicais do então solitário Eduardo Dusek.²³⁹

O gênero cria um novo tratamento para a comédia, e ainda com Bornheim (1986: 21), referindo-se à produção em desenvolvimento no Rio de Janeiro, na década de 1980, constata: “(...) as coisas se passam tão-somente no contexto da sua própria exterioridade, como o objeto de uma vitrina que se esgota em seu servido.”

Sebastião Milaré, em entrevista já mencionada, afirma que o besteiro teria surgido com o Asdrúbal Trouxe o Trombone e que, no fim dos anos 1970, o Grupo teria a mesma importância, no sentido de se caracterizar como uma das matrizes importantes da linguagem teatral. Dessa forma, defende a seguinte tese o crítico e pesquisador teatral:

Bom, o Asdrúbal surge nos anos 1970 e como fruto de um processo inventado pelo Hamilton Vaz Pereira e sua turma, conhecido pelo nome de besteiro. Naquela época o besteiro tinha uma importância muito grande porque era a única maneira realmente do artista desafiar as autoridades constituídas. Era brincar com as circunstâncias de sua rua, de seu bairro, do seu pedaço e brincar de uma maneira assim a ser inconsequente. Era como se ele dissesse: “Não quero ser consequente, responsável. Chega! Eu não quero mais ser “Caxias”, do modo como todo mundo estava meio programado para ser.” Então, eles fazem uma coisa que é o besteiro realmente. Eles quebram vários tabus que existiam. Acho que foi um movimento importante, mas também de transição. Eles formam uma matriz, mas o que eles vão deixar depois como vertente, acho, é um teatro muito mais importante como o Pod Minoga. Porque o Pod Minoga foi orientado pelo Naum Alves de Souza no sentido de o Grupo fazer uma crítica muito mais consequente. O Asdrúbal atirava para todos os lados assumindo-se inconsequente e ficou naquilo. Sabe! De repente o Grupo fixou uma linhagem de teatro, uma linhagem dramática com essa inconsequência que não levava a nada, que não dizia nada.

²³⁹ Gerd A. BORNHEIM. Os entreatos do besteiro. In: Revista *Mambembe*. Rio de Janeiro: Minc; Inacen, agosto-1986, p.21.

Entretanto, é importante apresentar aqui também uma impressão e registro, com relação ao besteiro, de Zuenir Ventura, para quem o gênero teria desmoralizado: “(...) com o riso a sisudez da cultura criada sob a ditadura.” (GASPARI *et al.*, 2000: 268)

Apropriando-se de antigas tradições, compreendendo formas artístico-estéticas e modos de fazer, o teatro besteiro, sobretudo como modo de entretenimento, estruturou-se e, pelo que se pode perceber nos últimos anos, veio para ficar um bom tempo. Se com este nome, o gênero, cujo aparecimento se dá bem pouco antes de 1980, ao longo das três últimas décadas – vampirizando assuntos e modos de apresentar característicos dos programas humorísticos da televisão, que, por sua vez, vampirizaram o teatro de revista e plantado em certo território da crônica social –, tem atendido à demanda, se desenvolvido e ganhado um significativo número de adeptos de um teatro culinário e ao gosto de certo público mais habituado à linguagem e a ida aos teatros. Com essa nova modalidade de teatro cômico, ressurgem uma nem tão nova espécie de entretenimento grandemente preconceituoso, cujo paroxismo, de bobagem em bobagem pode ser encontrado em uma obra de sucesso, com tantos meses em cartaz no Rio de Janeiro e em São Paulo, como *Os monólogos da vagina*.²⁴⁰

Mesmo tangenciando, sem aprofundar – uma vez que o objeto desta tese não propõe o aprofundamento e análise de tendências no período em epígrafe –, coexistiram na década além de outras formas e estéticas distintas: a tendência *gay*, a produção teatral inserida no designado primado da forma (em que as imagens valem mais que o assunto discutido) e o teatro besteiro. De modos diferentes, a despeito de haver uma segmentação de mercado, há parcelas de público interessadas em todas as tendências aqui apresentadas. Delas, entretanto, tem havido um descenso significativo com relação a quantidade de pessoas que freqüentam os espetáculos apresentados por Gerald Thomas, pelo menos no teatro paulistano. O polêmico diretor não se caracteriza em página virada, mas seus trabalhos, que antes chegaram a impactar muita gente, não se sustentam mais, na medida em que a vida social, como afirma Guy Debord tem se espetacularizado dia a dia. Desse modo, ainda com Debord, dentre tantos outros aspectos: “O espetáculo não é um conjunto de imagens, mas uma relação social entre pessoas, mediada por imagens.”²⁴¹

No sentido de entender, construir e partilhar impressões, apreensões e experiências expressivas acerca das produções do período em epígrafe, entrei em contato, a partir de maio de 2004, ao dar início a um processo de consulta, com mais de setenta artistas, técnicos e críticos que viveram e produziram no período. Conversei pessoalmente (depois entrevistei algumas dessas pessoas), por telefone ou via correio eletrônico (e originalmente pretendia desenvolver a pesquisa de 1980 a 2001), solicitando-lhes que destacassem nomes, eventos significativos do período originalmente estabelecido. Esse recorte histórico, bastante amplo, depois de uma profunda reflexão considerando principalmente o pouco tempo de que disporia, foi reduzido para a década de 1980.

Considerando aqueles que responderam por carta (4): Anely Álvares, Izaias Almada, Maria Thereza Vargas e Selma Pellizon; por correio eletrônico (6): Acácio Valim, Alberto Guzik, Jefferson del Rios, Nelson de Sá, Neyde Veneziano, Newton Oliveira da Cunha e por material micrado (2): Marco Antonio Rodrigues, Vivien Buckup; e por aqueles que ao telefone (Ana Maria Amaral, Ana Maria Rebouças, Antonio Carlos Sartini, Carlos Guilherme Mota, Davi de Brito, David José Lessa Mattos, Ilka Marinho Zanotto, J. Guinsburg, Oswaldo Mendes). Portanto, daqueles que deram retorno, acerca do que de mais importante teria acontecido na década

²⁴⁰ Trata-se de obra da norte-americana Eve Ansler, adaptada e dirigida por Miguel Falabella.

²⁴¹ Guy DEBORD. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

aparecem os seguintes dados: 33% dos consultados apontam o diretor Antunes Filho e vários de seus espetáculos; 28% apontaram o diretor José Celso Martinez Corrêa; o nome feminino mais citado foi o da atriz e bailarina Marilena Ansaldi, citada por 19%; também com 19% de indicações, o grupo de teatro mais citado foi o Ornitorrinco; o autor brasileiro mais citado, com 14% de indicações, foi Luís Alberto de Abreu; com 9% de indicações aparecem: o ator e diretor Fauzi Arap, o ator Rubens Corrêa, o dramaturgo Plínio Marcos, o Teatro Popular do Sesi, o trabalho desenvolvido pelo autor Chico de Assis no Senda – Seminário de Dramaturgia do Arena (curso de dramaturgia por ele orientado).

A produção teatral paulistana da década de 1980, sobretudo por seu caráter de embate e de transição política, não foi ainda analisada. Difícil realizar sozinho tal tarefa, entretanto, o objetivo da reflexão aqui desenvolvida, para além de apresentar alguns dados mais significativos tenta articulá-los a determinadas análises, espalhadas ao longo de todos os capítulos que constituem a tese.

Normalmente, pela tradição documental, as análises de que se dispõe, mesmo acerca da produção teatral em outros períodos da história, contemplam aquilo que se produziu no chamado circuito comercial. O já mencionado e destacado trabalho de Silvana Garcia *O teatro da militância* caracteriza-se em uma honrosa exceção nessa tendência. A ida à periferia, ou a espaços específicos constituídos por público mais característico, e diverso daquele que habitualmente conhece ou frequenta o teatro, exigiria que os criadores pensassem na organização e criação da obra também de modo diferente. De tempos em tempos, novas abordagens são criadas para reiterar o chamado caráter sublime e inefável da arte ao mesmo tempo em que a indústria cultural produz segmentadamente uma profusão de produtos: filmes; telenovelas; revistas; espetáculos, vindos ou não, da *Broadway*... Tanto para as criações fundamentadas em necessidades de interlocução e de troca de experiências como para aquelas que eventualmente pensam a obra como uma mercadoria, o destinatário, e por diferentes interesses, é um critério quase fundante no processo artístico. Assim, da mesma forma que a ideologia homogeneiza ela segrega distinta, social e classistamente também. Imaginar que um grupo amador e popular possa apresentar o resultado de seu trabalho, normalmente criado na periferia, em teatros como: Cultura Artística, Sala São Luís, FAAP, *Renaissance* e outros espaços é absolutamente improvável, sob a totalidade de circunstâncias admitidas. Raymond Williams, analisando tanto os argumentos favoráveis como desfavoráveis à existência/permanência da tragédia nos dias que correm, afirma que “O efeito mais complexo de qualquer ideologia realmente efetiva é que ela condiciona o nosso direcionamento, mesmo quando pensamos tê-la rejeitado, para fatos do mesmo tipo.” (WILLIAMS, 2002: 89) Em oposição a uma pseudo universalização da arte e do público, que no mínimo “dissolve” e dissimula a divisão da sociedade em classes, outras concepções e interesses pela linguagem teatral não perdem o foco de que a arte, enquanto fenômeno estético-social, pressupõe, a formação de uma “comunidade de ouvintes”²⁴²: histórica e socialmente determinada ou coletividade distinta com a qual a obra deve estabelecer um processo de conversação dialético (BENJAMIN; Brasiliense, 1985)

Nessa perspectiva, de acordo com concepção brechtiana, a obra teatral, inserida estética e politicamente em seu tempo, objetiva não o movimento de aglutinação, mas, ao contrário e dialeticamente, *espantar* o espectador, buscando estimulá-lo a uma tomada de partido, desalienando-o em relação à obra apresentada. Obra essa que pressupõe, também, uma relação articulada e histórica com a vida. O conceito de espantar, e não exclusivamente quanto às formulações apresentadas por Brecht, pressupõe inicialmente um tributo à prática socrática e um permanente processo de estranhamento *verfremdung* (do verbo alemão *verfremden* –

²⁴² De modo sucinto, o conceito refere-se a uma platéia, não passiva, formada por sujeitos atuantes, cuja identidade se quer descobrir e com a qual se estabelece uma relação efetiva de troca de experiências.

estranhar, cuja organização de sentidos e resultado corresponde ao efeito ou processo de estranhamento (*verfremdungseffekt*)²⁴³ de tudo aquilo que é considerado, tido como natural e, exatamente por isso, pouco propenso à discussão. De outra forma, além de divertir e emocionar, o teatro referenciado em Brecht, precisa apelar de modo mais contundente para a razão e maieuticamente partear ou criar caminhos para mostrar/enfrentar os mecanismos de aprisionamento social. O produto social, chamado obra de arte precisa estimular a platéia ao prazer de pensar, de questionar a realidade social e de transformar tanto pensamentos como comportamentos, aquietados por tudo aquilo dito natural e normal.

Com relação à alardeada e tantas vezes escoraçada emoção provocada pela beleza ou pela capacidade de perceber o belo, e não de modo pático-identificatório com relação à protagonista, lembra Ernst Fischer (1981: 16) que um caráter mágico é intrínseco à arte. Assim, afirma o autor: “A *razão de ser* da arte nunca permanece inteiramente a mesma. A função da arte, numa sociedade em que a luta de classes aguça, difere, em muitos aspectos, da função original da arte. (...) que expressa uma verdade permanente.” Ainda a esse mesmo respeito, emenda Fischer (1981: 19) que o

(...) papel mágico da arte foi progressivamente cedendo lugar ao papel da clarificação das relações sociais, ao papel de iluminação dos homens em sociedades que se tornaram opacas, ao papel de ajudar o homem a reconhecer e transformar a realidade social. (...) A predominância de um dos dois elementos da arte em um momento particular depende do estágio alcançado pela sociedade: algumas vezes predominará a sugestão mágica, outras a racionalidade, o esclarecimento; algumas vezes predominará a intuição, o sonho, outras o desejo de aguçar a percepção. Porém, quer embalando, quer despertando, jogando com sombras ou trazendo luzes, a arte jamais é uma mera descrição clínica do real. Sua função concerne sempre ao homem *total*, capacita o “Eu” a identificar-se com a vida de outros, capacita-o a incorporar a si aquilo que ele não é, mas tem possibilidade de ser.

Ainda de acordo com as teses de Walter Benjamin, no teatro épico, que é um teatro gestual por excelência, é preciso interromper a peça muitas vezes para que o fluxo de pensamento do espectador não se acomode e nem promova identificações emocionais com as personagens. Pode-se dizer que esse procedimento aponta o trânsito com as narrativas complexas. Do mesmo modo, como na construção das narrativas históricas, sabe-se que ao expressar uma multiplicidade de pontos de vista, tornam-se muito mais inteligíveis os conflitos e as contradições. Para isso acontecer, lembrando que o trabalho com interrupções constantes: “(...) é um dos procedimentos fundamentais de toda a criação de formas.”²⁴⁴ É preciso que durante os processos de ensaio essas descobertas sejam estimuladas principalmente considerando o público com o qual, prioritariamente, a obra quer dialogar.

A interpretação simbólica demanda a possibilidade de apreensão de um complexo conjunto de organização de símbolos que caracterizam uma linguagem. A não transposição de um sistema signico a outro demanda tomar o objeto nele (mas não desarticulado de seu contexto maior) e, principalmente, a capacidade de leitura daquilo que se encontra no intervalo de um signo a outro. Tomando a questão gestual, nos interstícios de um drama talvez exista um forte apelo emocional; no épico um tempo para a evocação histórica; no épico brechtiano um espanto que intente uma tomada de posição; no popular uma alegoria atávica, arquetípica... Enfim, é preciso aprender a ler os objetos a partir daquilo que eles se propuseram. Nesse

²⁴³ Há vastíssima bibliografia em português acerca do assunto; entretanto, consultar especialmente: Eric BENTLEY. *A experiência viva do teatro*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1981. Gerd BORNHEIM. *Brecht: a estética do teatro*. Op.cit.. Fiama Pais BRANDÃO. (Org.) *Estudos sobre teatro: Bertolt Brecht*. Op.cit. Fredric JAMESON. *O método Brecht*. Op. cit. Ingrid Dormien KOUDELA. *Brecht: um jogo de aprendizagem*. São Paulo: EDUSP; Perspectiva, 1991. Fernando PEIXOTO. *Brecht: vida e obra*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979. Anatol ROSENFELD. *Texto e contexto*. Op.cit. Peter SZONDI. *Teoria do drama moderno*. Op.cit.

²⁴⁴ Walter BENJAMIN. *O que é teatro épico* (2ª versão). São Paulo: Ática, 1985, p.215.

particular, inclusive foram escolhidos os Grupos Teatro União e Olho Vivo e Engenho, cujas trajetórias do ponto de vista documental são pouco conhecidas. Não desenvolvo uma leitura final que possa dar conta da existência e do fazer dos dois coletivos, mas busco apresentar uma possibilidade de entender suas trajetórias. Os líderes dos dois Grupos têm pensamentos bastante parecidos no concernente aos seus trabalhos serem pouco conhecidos, mas, entretanto, julgados. Lembra César Vieira, em entrevista a mim concedida: “Tem muito cara que fala que a gente não faz teatro, mas política em cima do palco. Pior que isso, muitos insistem nessa bobagem sem nunca terem assistido a nenhum espetáculo da gente. Isso é muito comum. Teve gente que escreveu isso e depois que assistiu a um espetáculo nosso pediu desculpas e deu a mão à palmatória.”

Como os preconceitos não surgem na década de 1980, penso ser oportuno estabelecer alguns nexos iniciais de natureza histórico-estéticos tomando como mote as experiências de grupos de teatro, desenvolvidas a partir do final da década de 1940 e a década de 1950, na Cidade de São Paulo.

Desde a chegada da Família Real Portuguesa em 1808 ao Brasil e até, aproximadamente, a década de quarenta, do século XX, a mais significativa produção teatral brasileira foi desenvolvida na cidade do Rio de Janeiro. Tal fenômeno dispensa explicações mais aprofundadas por conta de, normalmente, as verbas destinadas à cultura serem distribuídas nos espaços-sede do poder político. Hoje, exatamente pelo fato de Brasília estar “tão longe”, e de acordo com certa tradição, segundo a qual: quem foi rei não perde a majestade, a situação continua parecida àquela do passado. As grandes estatais como Petrobras, Banco do Brasil, Correios têm seus escritórios centrais no Rio de Janeiro. Acontecimentos teatrais importantes eram criados na antiga Capital Federal e “exportados”, dependendo das possibilidades do evento-espetáculo, para as principais capitais do Brasil.

O epicentro da produção teatral brasileira, pode-se dizer, deslocou-se do Rio de Janeiro para a cidade de São Paulo, sobretudo em 1948 por conta do sucesso representado pela criação do Teatro Brasileiro de Comédia. Tal afirmação pode ser comprovada pelo deslocamento de enorme contingente de artistas, cujas trajetórias haviam se iniciado na cidade do Rio de Janeiro, egressos de grupos importantes, como: Teatro do Estudante do Brasil, fundado por Paschoal Carlos Magno; Os Comediantes, fundado por Brutus Pedreira e Tomás Santa Rosa; Teatro Universitário, fundado por Jerusa Leão; Associação de Artistas Brasileiros, fundado por Celso Kelly entre outros. Dessa forma, espetáculos, grupos, diretores, atores e técnicos adotam São Paulo como cidade de trabalho e de moradia. Evidentemente, a chamada transferência de espaço de vanguarda não se deve exclusivamente à criação do TBC, mas, sobretudo, àquilo que acontece depois disso com a aparição de grupos, que em tese, lhe farão oposição.

Historiando rapidamente este processo, em 1946, logo após a apresentação do espetáculo *O Improviso do Grupo de Teatro Experimental*, escrito e dirigido por Alfredo Mesquita (da família Mesquita, proprietária de *O Estado de S. Paulo*), o autor e diretor do espetáculo, ao final da apresentação, dirigiu-se à platéia, constituída por pessoas de dinheiro e de tradição da cidade, e apresenta um discurso afirmando que o grupo, fundado em 1942, a partir daquele momento, deixaria de existir. O término daquela trajetória, segundo seu diretor, se dava pelo fato de o Grupo não ter apoio e reconhecimento (e a questão econômica parecia não ser a mais importante) de “seus iguais”. Indignado com o descaso dos paulistanos ilustres e endinheirados para com o teatro, o engenheiro italiano, Franco Zampari, amante das artes – residente no Brasil desde 1922, e diretor-presidente das Indústrias Francisco Matarazzo – ajudou o grupo com dinheiro. Mais que isso, o chamado capitão de indústria, a partir daquele momento, tomou para si a responsabilidade e a tarefa de incentivar a atividade teatral daquele Grupo e a linguagem teatral na cidade de São Paulo.

Assim, contando com a participação de vários outros grã-finos da cidade, Franco Zampari escreveu e dirigiu *A mulher de braços alçados*. Depois de vários meses de ensaio em sua mansão, o espetáculo foi apresentado a um seletor público, nos jardins da mansão do casal Fifie (Sofia) e Paulo Assumpção. Em 1947, sentindo que devia a São Paulo muito do seu prestígio e enriquecimento, Zampari deu início à construção de um teatro – a partir da criação de uma sociedade sem fins lucrativos, constituída por 200 sócios, chamada Sociedade Brasileira de Comédia –, cuja inauguração aconteceu em 4/10/1948. Nessa data, foi fundado oficialmente o TBC – Teatro Brasileiro de Comédia, com um programa duplo: *La voix humaine* de Jean Cocteau, monólogo apresentado em francês por Henriette Morineau (atriz francesa radicada no Brasil, desde 1941) e *A mulher do próximo*, com texto e direção de Abílio Pereira de Almeida, protagonizado por Cacilda Becker.

O TBC foi fundado a partir de moldes empresariais e se constituiu em uma empresa capitalista, a partir da produção de espetáculos montados de acordo tanto com os rigores das grandes companhias estrangeiras como com os postulados do chamado esteticismo francês.²⁴⁵ De modo sumário, o conceito – esteticismo francês foi criado em Paris na década de 10, do século XX, por Jacques Copeau, que desenvolveu verdadeira campanha contra o teatro de *boulevard* e o teatro naturalista, posto que, segundo ele, as obras ligadas aos pressupostos evocados por Émile Zola conspurcavam e enodoavam a arte. Afinal, de acordo com a lógica do encenador, não era possível que o teatro: fruto de inspiração “sublime e do espírito superior dos grandes homens” de teatro do mundo, pudesse ser maculado pela protagonização de trabalhadores grosseiros e sem cultura nos palcos parisienses. A partir desse pressuposto, muito mais classista que estético, Copeau fundou um teatro chamado *Vieux Colombier* (evidentemente com ajuda do Estado) e criou um verdadeiro programa para “limpar” dos palcos a invasão bárbara daquela gente feia, suja e malvada – os trabalhadores e proletários, fazendo alusão aos espetáculos naturalistas apresentados no *Théâtre Libre*, fundado por André Antoine. O programa do *Vieux Colombier* alicerçou-se na seguinte tríade: textos clássicos e consagrados pela “gente bem do mundo”; rigor absoluto e ilusionista na apresentação visual do espetáculo e preciosismo da interpretação, visando, naturalmente, a identificação emocional. A esse respeito afirma Marvin Carlson:

(...) Copeau deplora a moderna situação do teatro, entregue ao comercialismo, ao sensacionalismo e exibicionismo barato, à ignorância, à indiferença e à falta de disciplina – aviltando tanto a si mesmo quanto ao seu público. Propõe um novo teatro, erigido “sobre alicerces absolutamente sólidos”, que possa servir como um lugar de reunião para atores, autores e platéia, “que estejam possuídos pelo desejo de restaurar a beleza no espetáculo cênico”. O meio que Copeau sugere afasta-o tanto dos teatros comerciais como dos de vanguarda de sua época. Ele segue os simbolistas ao colocar o poeta e o texto num papel fundamental e sublinha que a obra do diretor sempre deve permanecer subserviente àqueles. Similarmente, ele preconiza uma simplicidade extrema no cenário físico, o famoso *tréteau nu* (palco nu), que permitia ao ator e ao autor apresentar o texto sem intrusão “teatral”. O repertório de seu teatro enfatizaria as grandes obras do passado como modelos para o presente, encenadas em repertório para evitar a exploração sistemática de sucessos particulares.²⁴⁶

Apesar de altos e baixos em sua trajetória, em seu início o TBC foi uma empresa muito bem sucedida tendo grandes lucros. O sucesso econômico do empreendimento, em 1951, levou Franco Zampari – sempre com apoio e sociedade com Ciccillo Matarazzo – a criar outra sociedade artística para arrecadar o capital inicial para montar a Cia. Cinematográfica Vera Cruz. A partir de sonhos megalomaníacos, a Vera Cruz conseguiu montar 16 longas-metragens, mas afundou em um mar de dívidas, levando também o TBC à bancarrota e à

²⁴⁵ Cf. ainda do autor: Jacques COPEAU. *Critiques d'un autre temps*. Paris: NRF, 1923.

²⁴⁶ Marvin CARLSON. O século XX (1914-1930). In: *Teorias do teatro: um estudo crítico-histórico, dos gregos à atualidade*. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1997, p.329-330.

falência. Naquilo que se poderia designar momentos de glória do TBC, que montou espetáculos antológicos,²⁴⁷ um número significativo de artistas de prestígio do Rio de Janeiro e de outras cidades do país mudou-se para São Paulo com o objetivo de trabalhar na empresa, transformando a cidade, como já afirmado anteriormente, na mais importante a produzir espetáculos no Brasil, tanto aqueles para a alta burguesia como aqueles ligados ao teatro épico e às experimentações fundamentadas em algumas das vanguardas estéticas mundiais, por conta da formação de outros coletivos que passaram a fazer oposição ao Grupo.

Por tratar-se de um teatro empresarial – cujos produtos eram prioritariamente destinados à burguesia e também por dar pouco valor aos textos brasileiros, como *soe* acontecer – era esperável que houvesse certa oposição ao empreendimento por parte dos jovens, sobretudo universitários (e politizados), tanto do ponto de vista de repertório como quanto à destinação de seus produtos. Desse modo, de maneira mais significativa, houve na cidade dois grupos importantes, dentre tantos outros, que foram criados exatamente para fazer oposição ao TBC: o Arena e o Oficina.²⁴⁸

O Teatro de Arena foi fundado em 1953, tendo como um de seus criadores e primeiro diretor artístico José Renato (que na ocasião ainda usava o sobrenome Pécora). O espetáculo de estréia foi *Um demorado adeus* de Tennessee Williams, apresentado no Museu de Arte Moderna, localizado, naquele momento, na rua 7 de abril, e que correspondia ao mesmo espetáculo montado por José Renato na Escola de Arte Dramática – EAD, ainda como estudante, em um palco de 12m². Da trajetória do Grupo – que no início, a despeito de uma pseudo e real oposição ao TBC, mas cujo repertório aproximou-se muito do Grupo a que faziam oposição –, podem ser destacados: em 1955, a incorporação ao grupo do TPE – Teatro Paulista dos Estudantes: Grupo teatral ligado ao Partido Comunista Brasileiro, tendo Gianfrancesco Guarnieri, Oduvaldo Vianna Filho, Vera Gertel e outros como integrantes; em 1956, a incorporação de Augusto Boal, recém-chegado da Universidade de Columbia, de Nova Iorque, que trouxe consigo tanto a história como as estratégias do movimento de renovação teatral estudantil norte-americano, ligado à produção de contracultura desenvolvida naquela universidade; a criação, em 1957, de cursos de teatro para os atores da própria companhia e interessados em geral na linguagem teatral; e, sobretudo, a partir de fevereiro de 1958, com *Eles não usam black-tie*, de Gianfrancesco Guarnieri, a adesão do Grupo, de modo mais programático, ao teatro de forma épica, de acordo com os postulados de Bertolt Brecht; ainda nessa esteira, a criação do chamado Seminários de Dramaturgia do Arena. De modo absolutamente sucinto, os Seminários de Dramaturgia foram encontros realizados quinzenalmente entre os postulantes e interessados na escritura de textos dramáticos que comentassem aspectos da realidade brasileira do momento histórico em epígrafe. Com discussões bastante acaloradas, sobretudo no concernente à cobrança de atitudes ideológicas e políticas, desses seminários saíram os seguintes textos (e todos montados pelos integrantes do Teatro de Arena): *Chapetuba Futebol Clube* e *Bilbao via Copacabana* de Oduvaldo Vianna Filho; *Gente como a gente* e *Quarto de empregada* de Roberto Freire; *Pintado de alegre* de Flávio Migliaccio; *Testamento de cangaceiro* de Chico de Assis; *Fogo frio* de Benedito Ruy Barbosa, *A farsa da esposa perfeita* de Edy Lima e *Revolução na América do Sul* de Augusto Boal.

²⁴⁷ A Companhia montou 144 espetáculos em 16 anos de existência (de 1948 a 1964), com mais de 2.000.000 de espectadores, através de informações comprovadas por borderôs, cujos dados encontram-se na Revista *Dionysos* 25 - *Teatro Brasileiro de Comédia*. Carmelinda GUIMARÃES, Mariângela Alves de LIMA e Maria Thereza VARGAS (Orgs.). Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura; DAC-FUNARTE; SNT, setembro de 1980. Acerca dos dados quantitativos cf. idem, p.199-265.

²⁴⁸ Acerca das experiências do TBC, dentre outras fontes, cf.: Revista *Dionysos* 25, *Op. cit.*; Alberto Guzik. *TBC: crônica de um sonho*. O Teatro Brasileiro de Comédia – 1948-1964. São Paulo: Perspectiva, 1986. David José Lessa Mattos. *O espetáculo da cultura paulista: teatro e televisão em São Paulo (décadas de 1940 e 1950)*. São Paulo: Códex, 2002.

Dessa forma, a partir de 1958 e até 1972 – quando o Grupo deixou de existir, cerceado pela censura, e de modo absolutamente autoritário a partir da promulgação do AI-5 (13 de dezembro de 1968) –, o Teatro de Arena de São Paulo, programática e esteticamente, reuniu em torno de si os mais importantes artistas ligados ideologicamente aos partidos identificados com o socialismo e mesmo defensores das liberdades humanas. Ao longo desse período, o Grupo produziu e experimentou, grandemente coordenado por Augusto Boal, o desenvolvimento de um teatro narrativo, conhecido como a série *Arena conta*. Ajudou ainda a desenvolver um método de trabalho, por intermédio de um conjunto de experimentações e jogos, que posteriormente Boal batizou de Teatro do Oprimido.²⁴⁹

De modo oposto aos dois já citados grupos, o Oficina, foi fundado em 1958, no Diretório Acadêmico XI de Agosto, pelos três e, então, cansados alunos do curso de Direito da USP: José Celso Martinez Corrêa, Carlos Queiróz Telles e Amir Haddad. Logo depois destes, Renato Borghi, Salinas Fortes e vários outros estudantes se juntam aos primeiros. Segundo relatos dos nomes aqui apontados, inicialmente a idéia de criar um grupo de teatro caracterizava-se mais como uma atividade para suportar o tédio do curso e não como um interesse concreto pela produção teatral. Fundado oficialmente com a estréia dos espetáculos: *A ponte* de Carlos Queiróz Telles e *Vento forte para papagaio subir* de Zé Celso (como é chamado por todos). Em 1959, e como decorrência, das primeiras experimentações amadoras, com vários e históricos outros integrantes, o grupo participou do 2º Festival Nacional de Estudantes do Brasil, organizado por Paschoal Carlos Magno, na cidade de Santos, com *A incubadeira* de Zé Celso e direção de Amir Haddad. O espetáculo ganhou os principais prêmios do festival, promovendo um denso processo interno de discussão, polêmica e cisão de seus integrantes acerca ou não da profissionalização do Grupo.

A partir da vitória pela opção profissional, o Grupo montou uma série de importantes espetáculos (conciliando, sobretudo, textos comerciais para dar sustentação econômica ao conjunto e textos expressivos da dramaturgia). Por intermédio deste estratagema – sempre com a direção de Zé Celso e significativa ajuda do russo Eugênio Kusnet, em procedimentos de interpretação, desenvolvendo as proposições de Stanislavski – em 1964 o Grupo consegue firmar-se e angariar respeito de muita gente. Decorrente da montagem de *Os pequenos burgueses* de Gorki, de 1963-64, Zé Celso ganha o Molière, cujo prêmio era uma passagem de ida e volta a Paris. Na viagem, Zé Celso conhece tanto as propostas do Grupo de vanguarda norte-americano *Living Theatre* como as encenações épicas apresentadas no Berliner Ensemble, criado por Bertolt Brecht (e ainda, na ocasião, sediado na Alemanha oriental). Na volta ao Brasil, mesclando ao seu trabalho e trajetória as duas linhas que tanto o impressionaram na viagem: vanguarda iconoclasta e teatro de forma épica; em 1967, Zé Celso dirigiu *O rei da vela* de Oswald de Andrade, que enfeixa uma série de significativas experimentações teatrais. Segundo Zé Celso, com a montagem do espetáculo, a proposição estética na qual se encontra até agora, foi criada a chamada “estética do desbunde” ou “do deboche”, misturando expedientes do teatro de vanguarda, do teatro épico e do teatro processional, a partir das proposições oswaldianas de antropofagia cultural.

A esses três grupos, separados em tendências estéticas distintas, muitos outros foram criados, tornando a cidade de São Paulo o centro de onde significativas obras teatrais foram produzidas por um longo período de tempo. Dentre outros grupos importantes, o Teatro União e Olho Vivo, criado por César Vieira (Idibal Pivetta),

²⁴⁹ Dentre outros materiais acerca do grupo, cf. Claudia de Arruda Campos. *Zumbi, Tiradentes (e outras histórias contadas pelo Teatro de Arena de São Paulo)*. São Paulo: Edusp; Perspectiva, 1988. Maria Thereza Vargas e outras. *Dionysos, 24*. Rio de Janeiro: MEC; DAC-FUNARTE, 1978. Izaías Almada. *Teatro de Arena: uma estética de resistência*. São Paulo: Boitempo, 2004. Edelcio Mostaço. *Teatro e política: Arena, Oficina e Opinião (uma interpretação da Cultura de Esquerda)*. São Paulo: Proposta Editorial; Secretaria de Estado da Cultura, 1982. Iná Camargo Costa. *A hora do teatro épico no Brasil*. Op.cit.

com uma perspectiva deambulante e popular, insere-se entre os mais importantes e representativos grupos de teatro do Brasil. Desde sua fundação, o Grupo tem apresentado uma série de espetáculos populares²⁵⁰ e foi reconhecido inclusive pela UNESCO, pela excelência na proposição e alcance, principalmente social, de seu trabalho. De outra forma, a cada ida a um bairro distante, no espaço em que o Grupo apresenta seu trabalho, há uma transformação de um simples lugar em uma espécie de ágora. Nesse sentido, lembra Luís Alberto de Abreu que a despeito de os espaços públicos serem espaços privilegiados para o exercício da cidadania, e de que qualquer mudança social e cultural significativa passa pelas ruas, afirma: “(...) Paradoxalmente, são esses espaços com a maior afluência de cidadãos, são essas ‘ágoras’ que recebem menos investimentos culturais. Numa sociedade que cultua e privilegia os espaços privados, ruas e praças são, em geral, solenemente desprezadas – exceção feita aos *shows* de entretenimento em datas cívicas e vésperas de eleições.”²⁵¹

A partir dessa sumária exposição, é possível dizer que quatro das principais tendências da linguagem teatral (à qual outras se somam e que ganharam destaque principalmente nos anos 1980, chamadas genericamente de teatro pós-moderno e teatro besteirol e aqui já mencionadas) estão aqui representadas. Grupos na cidade, criados na década de 1980 e 1990, aderem tanto às proposições estéticas como também às metodologias adotadas pelos grupos aqui elencados, enfatizando os procedimentos colaborativos na criação como um todo. Todas essas tendências e sem exceção, em bom período de tempo, sofreram também na década de 1980 os abusos da censura, como já mencionado no primeiro capítulo. Entretanto, com relação aos requintes e processos de “execração aos artistas” sofrida pela totalidade daqueles que se dedicam à linguagem teatral, gostaria de inserir aqui o fragmento de uma entrevista a mim concedida, e já mencionada, de Iná Camargo Costa que apresenta um relato absolutamente importante acerca do mal estar em que se constituía esse procedimento.

E aqui peço licença para apresentar uma nota de roda pé. Nós fizemos uma peça chamada *O encoberto* [ficha técnica completa do espetáculo consta do item Anexo] que estreou em 1988 e que precisava do aval da Censura. Detalhe, a Constituinte de 1988 ainda não havia terminado seus trabalhos, porque a Constituição revogou os mecanismos de censura. Então, no começo de 1988, a censura ainda estava na ordem do dia. Detalhe, porque aí é humilhação do artista. Havia censura prévia, isto é, o censor precisava ver o ensaio corrido da peça. “Euzinha” fui lá na Polícia Federal buscar a “censura” para levar no Teatro Cacilda Becker da Lapa, que era onde estrearia o nosso espetáculo. Depois, peguei a “censura” e levei de volta: foi a maior humilhação da minha vida. Eu nunca passei por uma situação tão horrenda como essa. Você vai apanhar e vai lá buscar o instrumento da surra que você vai levar. Isto é poder, cara!! Poder do Estado! Lei da inércia da legislação repressiva. Estávamos em campanha para eleição da Constituinte. Enquanto não fosse votada a nova Constituição, valia a lei da ditadura. Entendeu a derrota!? Nesse dia, eu senti na carne o significado da derrota por gente como Tancredo Neves, Ulisses Guimarães e a nossa dita classe política progressista, que queria o fim da ditadura, mas, enfim, “meia boca”. Então eu fui lá buscar a “censura” e, ainda, para completar minha decepção, descobri que ela havia sido minha aluna! A professora transforma sua ex-aluna, funcionária da Censura, leva para ver o espetáculo e depois devolve. É duro! Isso é duro! É uma parte pesada da nossa história.

Todos os colaboradores, durante o processo de entrevista, para realização deste trabalho, mencionaram a censura e seus envolvimento e lutas contra ela. Outro relato interessante, concernente aos procedimentos

²⁵⁰ Dentre os mais conhecidos podem ser citados: *O evangelho segundo Zebedeu*; *Corinthians meu amor*; *Bumba, meu queixada*; *Barbosinha Futebol Crubi*; *Morte aos brancos*; *Us Juãos i os Magalis*; *João Cândido do Brasil*.

²⁵¹ Luís Alberto de ABREU. Teatro de rua, questões impertinentes. In: *Cadernos da ELT – Escola Livre de Teatro*. Santo André: Departamento de Cultura da Secretaria de Cultura, Esporte e Lazer da Prefeitura de Santo André. Ano 2, número 1, jun., 2004, p.5-6.

táticos que foram necessários para que a obra pudesse chegar ao público, pode ser apreendido por fala de César Vieira:

Era doloroso para todos, mas tinha de fazer. Os censores eram verdadeiras bestas: havia muito ex-jogador de futebol, uns coitados. A gente mandava o texto para a Censura Federal de Brasília. De lá poderia vir tanto a liberação total ou parcial como a proibição total. No caso de proibição total cabia recurso, que não se ia ganhar nunca, mas cabia recurso. No caso do *Zebedeu* eles proibiram, depois fizeram cortes, mas como o pedido era apresentado pelo XI de Agosto, falamos para o ministro, que era o Gaminha [Gama e Silva]: “Pô, é uma merda de uma peça. Deixa liberar e tal.” A peça voltou com cortes, mas eles deixaram o essencial; então, depois de uma baita reunião, e eu afirmava que o essencial ainda estava lá, a gente resolveu montar. Nesse caso e em todos os outros, na véspera da estréia, com o texto já montado, fazia parte do processo submeter o espetáculo à censura estadual. Nesse novo processo, a peça poderia ser totalmente censurada ou censurada parcialmente. O que era preciso fazer? Havia um censor chamado Coelho Neto, que era um cara muito simpático, e que todo mundo tentava cair com ele. A gente falava: “Ô, Coelho, a gente vai te buscar de carro e depois te leva de volta!” Todas as companhias profissionais faziam isso. Serviam um café, um guaraná ao cara, isso, entretanto, não impedia que ele pudesse proibir todo o espetáculo. Apesar de a gente não ser profissional, era preciso submeter-se a isso porque a peça deveria ser apresentada num circo, cobrar ingressos a preços moderados e tal. Ainda não era o Olho Vivo, mas o XI de Agosto, que inclusive estava pagando o diretor. Na apresentação para a censura, então, e como todo mundo fazia: o grande macete dos grupos, e sem mudar nada, o texto era abrandado. A interpretação do ator tornava tudo mais leve, todas as conexões da obra eram feitas para baixo, “tudo ficava amoroso, cheio de ternura”.

Na década de 1970, que corresponde no Brasil também ao paroxismo do processo de perseguição política, de torturas, de assassinatos e da censura prévia, alguns grupos importantes foram criados e montaram obras importantes.²⁵² Grupos como o carioca Asdrúbal Trouxe o Trombone, com suas produções irreverentes, burlaram as patrulhas ideológicas impostas por certos agrupamentos de esquerda; as patrulhas censórias e persecutórias impostas pelos militares e seus defensores; as patrulhas morais, representadas por tantos agrupamentos, dentre os quais as autodenominadas Senhoras de Santana. Dessa forma, a despeito de tantos e infernais empecilhos, dentre as mais significativas produções da década, que se caracterizam como balizas daquilo que de importante foi apresentado, em finais da década de 1970 e que lastreia a de 1980, podem ser destacadas as seguintes montagens:

- *Macunaíma* espetáculo montado, em São Paulo, e dirigido por Antunes Filho é considerado um espetáculo-ícone de novos caminhos dramaturgicos. O espetáculo aparece, também, como a mais referencial montagem do teatro brasileiro da década e destaque do teatro brasileiro de todos os tempos;
- obra de resistência, montada originalmente, no Rio de Janeiro – tomando como parâmetro a adaptação feita por Oduvaldo Vianna Filho para a televisão do texto *Medéia* de Eurípedes –, Chico Buarque de Hollanda e Paulo Pontes escreveram, em 1975, *Gota d'água – a Medéia* então rebatizada Joana –, foi dirigida por Gianni Ratto e ambientada na Vila do Meio-dia: um conjunto habitacional na periferia do Rio de Janeiro.
- em 1979, o Núcleo Pessoal do Victor, Grupo formado por alunos da EAD (com Eliane Giardini, Adilson Barros, Reinaldo Santiago, Paulo Betti, Márcio Tadeu, Marcília Rosário, Maria Eliza Martins, Reinaldo Santiago), monta, com direção de Paulo Betti, o texto *Na carreira do Divino* de Carlos Alberto Soffredini, texto com raízes caipiras. Nesse mesmo ano, e do mesmo autor, o Grupo Mambembe monta o texto *Vem buscar-me que ainda sou teu*, inspirado em melodrama do circo-teatro.

²⁵² Cf. os principais espetáculos do circuito comercial apresentados nas cidades do Rio de Janeiro e em São Paulo, Yan MICHALSKI. *O teatro sob pressão: uma frente de resistência*. Op. cit.

- estreada em Curitiba, *Rasga coração*²⁵³ - uma das mais importantes obras do teatro brasileiro de todos os tempos, escrita por Oduvaldo Vianna Filho - dirigida por José Renato, estréia em 1979.²⁵⁴ Esse espetáculo chega à cidade de São Paulo em 1980, como uma das maiores vitórias contra o arbítrio da censura imposta pela ditadura militar. O espetáculo apresentou-se no recente inaugurado Teatro Sérgio Cardoso, edificado no terreno em que ficava o velho Teatro Bela Vista.²⁵⁵

De certa forma, por variadas questões que vão da permanência da censura a prenúncios e a crises econômicas contundentes, o modelo empresarial, na década de 1980, a partir de raríssimas exceções, não se viabiliza mais. A chamada “mitologização do império do encenador” (ênfase ao trabalho e genialidade deslimitada do encenador) ganha novas matizes e, a despeito da apologia ao indivíduo, a década não deixa de organizar os indivíduos a partir de agrupamentos coletivos. De certa forma, o paradigma empresarial mostrava-se, à totalidade dos grupos de teatro, absolutamente inexecutável, sobretudo com relação àquele legado pelo TBC. Então, uma das consciências que se fortalece é aquela segundo a qual, pela crudelidade e caráter de exclusão do mercado, a luta contra ele precisava dar-se também no plano da política e da organização da categoria. Assim, o ressurgimento ou recrudescimento do processo de mobilização da classe ou categoria teatral, em relação à década imediatamente anterior, ou mesmo de grupos de teatro, cuja explosão, do ponto de vista de ocupação de espaços então tornados lacunares, ocorre de modo mais vagaroso nos anos de 1980 e explode nos de 1990. Dessa forma, a busca de novos públicos e de outros modelos de conduta e de procedimentos com relação à própria escolha de temas e de estratégias que pudessem comentar o que ocorria na década de 1980, têm nas experiências do TUOV e do Engenho, modelos e trilhas modelares.

Pela necessidade de interlocução mais objetiva e direta com o público, tornado parceiro nas experiências dos dois Grupos em epígrafe – ainda que os caminhos estético-políticos tenham partido de preocupações semelhantes, mas adotado caminhos e estratégias diferentes –, ambos, de modo mais e menos explícitos, transitam com uma concepção e trabalho cuja construção estética alicerça-se na busca de alegorias e procedimentos pautados no épico e nos expedientes do teatro popular.

Definir o popular, o teatro popular, é difícil, senão impossível; entretanto, algumas ponderações precisam ser consideradas e podem, mesmo, pautar uma reflexão que problematize o conceito, com o sentido de ampliar seus horizontes e não circunscrevê-lo a proposições teóricas que pretendam pontificar ou limitar seu alcance, seus modos característicos e singulares de ser, seus expedientes, suas táticas. Segundo Antonio Torres Montenegro: “Cada época recupera e retribui ao popular um sentido, que, em princípio, resulta da disputa ou das relações do interior dos discursos, na medida em que estes discursos se propõem a estabelecer determinados imaginários (...) um dos aspectos do popular é estar implicado na questão da elite.”²⁵⁶ Tendo em vista que o popular propõe uma contraposição invariavelmente – segundo as vozes hegemônicas – inferiorizada e decorrente dos critérios e padrões, não apenas de gosto, postos pela elite, que “contamina” até

²⁵³ Trata-se de uma metáfora, digamos ambivalente. Vianninha escreveu o primeiro ato do texto em epígrafe, apresentou-o em caráter de leitura pública, sendo muito bem recebido. Ocorre, entretanto, que o autor lamentavelmente contraiu um câncer que o levou à morte em pouco tempo. Assim, todo o segundo ato, internado na UTI do Hospital São Vicente do Rio de Janeiro, com muitas dores, Vianninha ditava o texto e sua mãe, dona Deocélia Vianna, colocava-o em papel. Deocélia apresenta um relato comovente acerca desse e vários outros acontecimentos envolvendo o filho em *Companheiros de viagem*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

²⁵⁴ Importante lembrar que desde 1º de janeiro deste ano já não se encontrava mais em vigor o nefando AI-5.

²⁵⁵ Nydia LICIA – *Ninguém se livra de seus fantasmas*. São Paulo: Perspectiva, 2002. – conta algumas histórias muito interessantes acerca do teatro e de muitos dos problemas pelos quais ela passou para administrá-lo. À página 426 apresenta uma triste fotografia do teatro em processo de demolição.

²⁵⁶ Antonio Torres MONTENEGRO. Cidade das idéias. In: *História oral e memória: a cultura popular revisitada*. São Paulo: Contexto, 1992, p.11.

o modo como artistas produtores de certas formas ditas populares se mostram, é fundamental repensar os discursos a partir dos quais “o popular” (como se apenas houvesse um), tem sido apresentado. Mesmo sem se caracterizar em objeto desta reflexão, mas fundamental à compreensão do conceito por conta da análise dos grupos aqui priorizados, o termo é considerado, mas sem as ponderações de aprofundamento que se fariam necessárias, caso fosse o objeto de análise. A despeito disso, de acordo com Marilena Chaui (1989: 25), a cultura popular se caracteriza por “(...) um conjunto disperso de práticas, representações e formas de consciência que possuem lógica própria (o jogo interno do conformismo, inconformismo e da resistência) distinguindo-se da cultura dominante exatamente por essa lógica de práticas, representações e formas de consciência.” Dessa forma, é oportuno uma vez mais trazer um argumento de Marilena Chaui (1989: 28) estabelecendo algumas diferenças entre cultura popular e de massa – bem longe da cultura feita pelo povo e cultura feita para o povo, baseada nas exigências do mercado da indústria cultural –, segundo o qual:

(...) embora de difícil definição, a expressão Cultura Popular tem a vantagem de assinalar aquilo que a ideologia dominante tem por finalidade ocultar, isto é, a existência de divisões sociais, pois referir-se a uma prática cultural como Popular significa admitir a existência de algo não-popular que permite distinguir formas de manifestação cultural numa mesma sociedade. A noção de massa, ao contrário, tende a ocultar diferenças sociais, conflitos e contradições. Exprime a visão veiculada pela ideologia contemporânea, na qual a sociedade se reduz a uma imensa Organização funcional (regida pelos imperativos administrativos e das técnicas de disciplina e vigilância que definem a racionalidade capitalista), na qual tanto a realidade quanto a idéia das classes sociais e de sua luta ficam dissimuladas, graças à substituição dos *sujeitos sociais* pelos *objetos sócio-econômicos* definidos pelas exigências da Organização.

Ao participar de um projeto cuja reflexão primordialmente pressupunha uma articulação entre o nacional e o popular, no Seminário I – ocorrido no primeiro semestre de 1980 –, Marilena Chaui inicia sua exposição atendo-se principalmente às reflexões de Gramsci segundo as quais em alguns de seus textos: “(...) o nacional, visado como e enquanto popular, significa a possibilidade de resgatar o passado histórico-cultural italiano como patrimônio das classes populares.”²⁵⁷ Depois de apresentar algumas inquietações do filósofo desenvolvidas em alguns de seus escritos, acerca dos motivos pelos quais mesmo havendo tanto interesse popular em várias linguagens artísticas, há poucas produções inseridas nesse tipo de produção cultural, Marilena Chaui apresenta o conceito de popular de acordo com o filósofo italiano. Em tese, o termo é multifacetado, possui significados simultâneos e segundo Marilena Chaui (1984: 17) significa:

(...) a capacidade de um intelectual ou de um artista para apresentar idéias, situações, sentimentos, paixões e anseios universais que, *por serem universais*, o povo reconhece, identifica e compreende espontaneamente. (...) a capacidade para captar no saber e na consciência populares instantes de “revelação” que alternam a visão de mundo do artista ou do intelectual que, não se colocando numa atitude paternalista ou tutelar face ao povo, transforma em obra o conhecimento assim adquirido (...). (...) a capacidade para transformar situações produzidas pela formação social em temas de crítica social identificável pelo povo (...). (...) a sensibilidade capaz de “ligar-se aos sentimentos populares”, exprimi-los artisticamente, não interessando no caso qual o valor artístico da obra (...). Na perspectiva gramsciana, o popular na cultura significa, portanto, a transfiguração expressiva de realidades vividas, conhecidas, reconhecíveis e identificáveis, cuja interpretação pelo artista e pelo povo coincidem.

Dentre várias outras particularidades, o popular, que se caracteriza por uma dialética entre o conformismo e a resistência, e na visão que aqui interessa refletir – tendo em vista algumas das práticas locais

²⁵⁷ Marilena CHAUI. *O nacional e o popular na cultura brasileira – seminários*. 2ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1984, p.15.

e temporalmente determinadas, desenvolvidas na década de 1980, por grupos paulistanos de teatro, como foi o caso do TUOV –, pressupõe um permanente processo de reinvenção de si mesmo, de suas tradições e interesses socioculturais; capacidade de irreverência a quaisquer formas impositivas da cultura hegemônica e aos seus mitos e valores morais, e que na produção artística se estabelece não por discursos, mas por intermédio do trabalho com o grotesco, a paródia, o deboche em situação de jogo; a necessidade e capacidade de expressão induzindo e motivando tanto à incorporação de valores da própria tradição popular: aclimatada aos dias que correm como à busca de novas estratégias e procedimentos tomados como decalque ou como reinvenção-crítica da cultura da elite; o desenvolvimento de um amplo arcabouço estratégico para tornar acessível modo de produção e de escolhas temáticas. Dessa forma, dentre algumas das premissas básicas para um teatro popular aprovadas por consenso em 1974 e, em 1981, ratificadas pelo TUOV, de acordo com César Vieira (2007: 116-7) encontram-se as seguintes determinações e concepções:

1. O teatro como meio e não como fim.

(...)

3. Trabalho coletivo. Auto-crítica permanente.

4. Tema relacionado com a cultura popular.

5. Tema a favor das necessidades e aspirações populares.

6. Apresentação para operários em bairros da periferia.

(...)

10. Teatro Móvel. Praticidade de cenários, figurinos, iluminação etc.

(...)

12. (...) Exercitar a consciência crítica mútua (comunidade popular e grupo) através da troca de experiências.

13. Igualdade de todos os elementos do grupo (...).

14. Decisões importantes do grupo sempre por consenso, nunca por votação.

(...)

19. Busca de uma maior integração e intercâmbio dentro da realidade Latino-Americana.

A esse respeito, ainda, tomando algumas teses com relação ao tema por Marilena Chaui, na revista *Teoria e Prática*, *apud* BOLOGNESI (1996: 78):

(...) o direito à participação nas decisões de política cultural é o direito de intervir na definição de diretrizes culturais que garantam tanto o acesso quanto a produção de cultura pelos cidadãos. Isso significa que o que se está introduzindo é a idéia da cidadania cultural, em que a cultura não se reduz ao supérfluo, à sobremesa, ao entretenimento, aos padrões de mercado, à oficialidade doutrinária que é ideologia, mas se realiza como um direito de todos os cidadãos, a partir do qual eles se diferenciam, entram em conflito, trocam as suas experiências, recusam formas de cultura, criam outras alternativas, movem todo o processo cultural.

Sofisticado processo de construção cujas obras são absolutamente significativas, Luís Alberto de Abreu pensa, assim como escreve suas obras a partir de princípios imperiosamente determinados e ligados à sua gente. Dessa forma, em entrevista a mim concedida e já mencionada, o autor pensa o popular e a comédia:

Eu gosto muito da análise que o Mikhail Bakhtin faz do riso e da vitória do riso. O riso popular, regenerador, ambivalente, que vai se transformando até chegar à sociedade burguesa. Ele se transforma em uma forma de insulto, principalmente. De características e particularidades humanas ele se transforma em um instrumento de classe. É disso que se trata, quando se diz que um espetáculo é preconceituoso: sobre gay, mulher... Quando o

espetáculo é tão somente preconceituoso, que se extrai o riso daí, me parece que o ser humano se transforma em objeto, objeto de rebaixamento. Então, ele perde a característica. Com Bakhtin a gente aprende que o riso tem que ser regenerador, grosseiro, mas, ao mesmo tempo, tem de ter a qualidade poética, espiritual bastante acentuada. Claro, porque ele é ambivalente. Quando se elege uma forma de fazer teatro, nada contra o TBC, não, mas quando se elege uma forma, em detrimento de toda uma tradição brasileira, toda a tradição circense brasileira, isso acaba por me parecer como uma aberração. Quer dizer, esse tipo de coisa vai contra uma multiplicidade, que é característica da cultura popular. (...) Minha opção pelo popular é sobretudo decorrência de uma visão de mundo, em que exista também a ambivalência representada pela divisão de importância da relação homem-mulher e a renovação expressada pela criança. Eu prefiro me colocar dentro da cultura popular, que é uma cultura múltipla e que contempla as situações todas. O que me interessa saber se o indivíduo é homossexual ou não?! A cultura popular não é classificatória como a cultura patriarcal e burguesa. Tudo interessa. As pessoas são humanas, múltiplas, contraditórias. Eu quero falar da construção, não da desesperança, do ceticismo. Pra mim, o mundo vai durar até o ano três milhões. Um olhar técnico, racional, trágico sobre a vida não me interessa. (...) Não estou interessado na última estética, na moda, se é pra gay, pra loura burra... isso, realmente, não me interessa. Me interessa trocar experiência como artista. Quando eu digo não, não é negar as coisas que estão aí. Eu aproveito tudo, mas a partir de um procedimento de troca expressiva e simbólica. Como artista, eu estou muito mais interessado em afirmar do que negar.

Sem perder de vista as observações de Luís Alberto de Abreu, também decorrente da mesma entrevista que: “Entre o popular e a chamada alta cultura existe uma única diferença: o rigor do popular é coletivo. Essa é uma base que pressupõe o conagraçamento, emanado pelo coletivo. No coletivo cabe tudo, qualquer assunto, qualquer raça.” Esta observação relativiza, questiona, destrói principalmente o conceito de gênio, de individualidade, de ponderações classificatório-heróicas que louvam um ser, como sendo o melhor em detrimento de todos os outros... Este pensamento e modo de conceber as relações sociais, que vêm sendo construídos desde o Renascimento, lastreado em certa ideologia liberal, não tem interesse no coletivo, a não ser como massa, evidentemente organizada para viabilizar o capital. Portanto, na senda do coletivo, o que interessa nos procedimentos populares é o valor trabalho, sempre objetivado como troca de experiência e não como prestígio que esse trabalho possa trazer ou somar como “valor agregado”.

Em inspirado momento, Leandro Konder, busca estabelecer alguns nexos críticos sobre os diferentes níveis daquilo que se nomeia “artístico”, e lembra que uma carta, por exemplo, pode ser banal para uns, mas vital para outros. Refletindo acerca de como evitar dois equívocos simetricamente inversos entre o que se poderia classificar como as “artes menores” (que podem desempenhar destacado papel na vida de muitas pessoas e os limites dessas realizações) e a “grande arte”, exemplifica interessante:

O poeta Manuel Bandeira, num poema intitulado “Testamento”, diz que pretendia fazer a vontade do pai, queria estudar arquitetura, porém isso não foi possível, porque ele adoeceu: “Fiz-me arquiteto? Não pude/ Foi-se me um dia a saúde./ sou poeta menor, perdoai.”

Alfredo Bosi comenta esses versos em sua *História concisa da literatura brasileira*. E observa que o poeta ao se considerar modestamente um “poeta menor”, ajudou os leitores a enxergar uma diferença fundamental: o poeta “menor” não é um mau poeta; o adjetivo “menor” não significa que ele seja de qualidade inferior; significa apenas que ele aborda uma temática mais restrita que os outros. Nesse sentido, um poeta menor pode ser artisticamente mais importante do que um poeta maior.²⁵⁸

À luz dos pontos de vista até aqui expostos, das reflexões consultadas e dos diversos materiais existentes e daquele coletado por intermédio de entrevistas – e de acordo com as teses que serão aqui

²⁵⁸ Leandro KONDER. *As artes da palavra: elementos para uma poética marxista*. São Paulo: Boitempo, 2005, p.55.

defendidas –, o conceito-ação acessibilidade como tática de expressão, de interlocução e de troca de experiência, no teatro popular, precisa compreender: acessibilidade geográfica: o espetáculo deslocar-se até onde está o público; acessibilidade temática: os assuntos e modos de exposição, sem concessões devem trabalhar com alegorias universais, assimiláveis e que permitam trocas efetivas de experiência; acessibilidade visual e, finalmente, interpretativa. Apontamentos acerca dessa reflexão são apresentados ao final deste capítulo, na condição de apêndice.

A década de 1980, rica em experiências temático-formais, intentou, por parte de alguns, a necessidade de que as lutas travadas nas ruas fossem também para o palco. Desse modo, tanto o TUOV como o Apoená/Engenho, assim como tantos outros grupos de teatro, acabaram por lançar mão de expedientes épicos e populares, na medida em que apenas eles se caracterizavam pertinentes para discutir os tempos que se descortinavam.

Do mesmo modo, inúmeros grupos e espetáculos acabaram, muitas vezes sem saber, incorporando ao seu trabalho procedimentos dos expedientes épicos teatralistas-narrativos e aqueles brechtianos. Para citar apenas alguns nomes, entre espetáculos e grupos inseridos na proposição aqui apresentada, de modo consciente ou não, podem ser destacados: *O percebejo* dirigido por Luiz Antonio Martinez Corrêa; os espetáculos dirigidos por Antunes Filho, como *Macunaíma*, *Nova velha história*, *Xica da Silva*; *Rosa de Cabriúna*, dirigido por Márcia Medina, com supervisão de Antunes; os ensaios cujo espetáculo não foi montado na década: *A pedra do reino*; todos os espetáculos do Asdrúbal Trouxe o Trombone, do Apoená/Engenho; do Estep – Núcleo de Estética e Teatro Popular (dirigido por Carlos Alberto Soffredini e hoje por Renata Soffredini), do Pod Minoga, do TUOV; os espetáculos do Harpias e Ogros; os espetáculos do Ornitorrinco e não apenas aqueles dirigidos por Cacá Rosset; a totalidade dos textos escritos por Luís Alberto de Abreu; parte dos espetáculos da Cia. Estável de Repertório, como *Morte acidental de um anarquista*, *Xandu Quaresma*; a totalidade dos espetáculos em que atuou ou que dirigiu Celso Frateschi; os espetáculos do Ventoforte dirigidos por Ilo Krugli; as permanentes montagens de *Vida, morte e ressurreição de Cristo*; todos os espetáculos apresentados por Patrício Bisso; os espetáculos dirigidos por: Ednaldo Freire, Ricardo Bandeira, Mário Masetti, Neyde Veneziano, Gabriel Villela; a totalidade dos espetáculos de que participaram Maria Alice Vergueiro, Cida Moreyra e Rosi Campos; a quase totalidade dos espetáculos montados pelo Mambembe; os espetáculos dirigidos por Buza Ferraz; os espetáculos em que atuou ou escreveu Gianfrancesco Guarnieri; os espetáculos – inseridos no chamado teatro de formas animadas – dirigidos por Ana Maria Amaral; os espetáculos e grupos de que participou, no início da carreira, Hugo Possolo; alguns dos espetáculos dirigidos por Antonio Abujamra, Ulisses Cruz; os textos de Aldomar Conrado, Altimar Pimentel, Ariano Suassuna e Martins Pena; todos os espetáculos em que esteve envolvido Hamilton Vaz Pereira; todos os textos e direções de João das Neves; os espetáculos que escreveu, atuou e dirigiu Ronaldo Ciambroni; os espetáculos dirigidos por Maria Helena Lopes dirigindo o Grupo Tear de Porto Alegre; os espetáculos apresentados pelo XPTO; a quase totalidade das obras literárias adaptadas para o palco.

Pode-se dizer portanto que os expedientes épicos dominaram a cena paulistana, e isto, não é pouca coisa. Este talvez pudesse ser um dos motivos pelos quais, sobretudo por parte da crítica mais conservadora e acadêmica, a década foi rotulada de perdida?

Decorrente de práticas grupais anteriores, em que as cenas de rua²⁵⁹ transformaram-se, em muitos casos, em cenas do palco e à luz de um processo de liberalização do país, pretende-se agora descortinar algumas “paisagens” características da produção teatral paulistana da década de 1980. Assim, de acordo com o levantamento realizado em praticamente sete fontes de modalidades distintas, compreendendo um significativo número de fontes documentais²⁶⁰ foram encontrados aproximadamente 250 nomes diferentes de grupos de teatro na década. Esse total corresponde, de acordo com o encontrado – à luz de determinados indícios cujas referências são apresentadas em entrevistas; em *releases* dos grupos aqui apontados fazendo alusão a mudanças de nomes do grupo anterior – a pouco mais de 50% do total. Desse plantel, é seguro afirmar, aproximadamente uns 50 deles apresentaram-se com pelo menos 3 espetáculos no período em epígrafe. Desses grupos, aproximadamente 20 deles, com os mesmos ou outros nomes, continuam em atividade até o presente momento.

Assim, foram encontrados os seguintes grupos em atividade na década foram: 4 Crescenti Minguante; Abaçai Núcleo Folclórico de Arte Experimental; Abaporu Uku; Abracadabra; Ab-Surdo; Acauã; Águas Claras; A Jaca Est (ainda em atividade); Aldebarã; Alegria Alegria; Algo se Passa; Alpha; Alquimia; Alternativo Tainá; Amálgama; Amora Lá em Casa; Amor-Humor; A Navelouca; Anjo de Todas as Cores; Apoena (mudou de nome, mas continua em atividade) ; Apolíneos; Após'Tolos; Ararama; Ar Cênico; Arsenal das Artes; Arte Boi Voador; Arte Livre; Arte Ponkã; Arte Pau Brasil; Artes; Artefato; Arte Viva; Astros e Desastros; Átomo Lírico; A Vaca Gritou Mé; Avis Rara, Avis Cara (mudou de nome, mas continua em atividades); Bando da Lua Vermelha; Barca de Dionísos; BJ5; Calango; Canela La Nave Vá; Carroça de Ouro; Casa da Ira; Cataclisma; Cheiro de Vida; Cia. 7 Sagas; Cia. Cênica de Brincadeiras Tantos & Tortos; Cia. Dramática Piedade, Terror & Anarquia; Cia. Ópera Seca; Circo XX; Cotia Não; Cruzeiro do Sul; de Comédia Circense; Deixa Falar; de Pesquisas Literárias e Teatrais do TUCA; de Teatro Amador Vôo Livre; de Teatro Ambulante: Seja o que Deus Quiser; de Teatro Ava Gardner; de Teatro Clássico; de Teatro-Dança Tesouro da Juventude; de Teatro da Esquina; de Teatro do Tuca; de Teatro Experimental Boca de Forno; de Teatro Macunaíma (ainda em atividade); de Teatro Pasárgada; de Teatro Popular Venha de Onde Vier; de Teatro Sia Santa; Dissritmia/Intrépida Trupe; Dramaticus; Dromedário Dramático; Ebaculê; Engenho (ainda em atividade); Engenho de Arte Atrás do Sol/Engenho de Artes; Escroqueria Paulista; Esfinge Teatral; Espinha na Cara; Estação da Luz; Estep – Núcleo de Estética e Teatro Popular (ainda em atividade); Eureka; Experimental; Experimental da Hebraica; Experimental de Teatro Laços de Arte; Fábrica São Paulo; Fáceis; Faces Nuas; Flores do Mal; Folhetim Voador Não Identificado; Forja (ainda em atividade); Forma; Formicida Avec Guaraná; Forrobodó; Frafratu – Frango, Farofa e Tubaína; Funilarte; Gaita e Rata; Grito; Gula Matari; Harpias e Ogros; Hay que Hacer Ocho Cabezas; Hora H; Impressão Digital; Improvisadores do Rei; Independente da Periferia; Ivamba; Jambaí de Comédia; Jaquitá Deixaficá; Jovens Artistas da Cidade; Klop; Língua de Fogo; Lona; Los Malcriados; Luzes da Ribalta

²⁵⁹ Nome que batiza em português um dos únicos textos em que Bertolt Brecht dedica-se mais propriamente aos pressupostos do trabalho do ator. Tomando um atropelamento de rua como uma espécie de esquema-padrão, o dramaturgo aponta questões absolutamente fundamentais para uma dramaturgia dialética e o trabalho do ator épico. Cf. Fiamma Pais BRANDÃO (Org.). *Op.cit.*

²⁶⁰ O jornal *O Estado de S. Paulo*; as revistas *Palco e Platéia*, *SBAT*, *INACEN*, *Camarim*, *Vintém*; os *ANUÁRIOS DE TEATRO*, cujas fontes consultadas para sua elaboração foram: *O Estado de S. Paulo*, *A Folha de S. Paulo*, *Jornal da Tarde*, *Folha da Tarde*, e as revistas: *IstoÉ/Senhor*, *Veja*; *releases* que grupos enviavam, durante boa parte da década, a Mariângela Alves de Lima (pesquisadora do Departamento de Pesquisas do Centro Cultural São Paulo e crítica de *O Estado de S. Paulo*); livros especializados e de biografia, sobretudo; Fichas Técnicas: material preparado pela Divisão de Pesquisas do Centro Cultural São Paulo; a publicação *ANUÁRIO DE ARTES CÊNICAS – TEATRO/DANÇA*, de 1980 a 1989. São Paulo, Centro Cultural São Paulo, 1996; entrevistas por mim desenvolvidas durante o período de desenvolvimento da pesquisa; programas de espetáculos apresentados na década.

(ainda em atividade); Lux In Tenebris; Madrigal Veredas; Magia, Plenitude e Reciclagem; Maldição; Malta; Mamãe Veio?; Mamão de Corda; Mambembe; Manhas e Manias; Marginais de Luxo; Masthur Bando Teatral – Lucrécia Me Deu Um Beijo; Matraca; Medusa; Martup; Metamorfose; Mórbidas Mordidas; Movimento Ar; NDA; Necas de Pitibiribas; Nmatti; Nós; Nove; Núcleo Edison; Núcleo Hamlet; Núcleo Mascar Arte Cênica; Núcleo O Gosto; Núcleo Os Pimentas Atômicos; Núcleo Pessoal do Victor; Núcleo Pessoas do Victor Acabou; Núcleo Pó de Guaraná; Núcleo Repertório TBC; O Bando; O Pau Brasil o Português Levou; O Pessoal do Despertar; O Pessoal do Poente; Orlando Furioso da Cia. de Teatro; Ornitorrinco (ainda em atividade); Os Farsantes; Os Modiglianis; O Valete; Ovelha Negra; Overgoze; Palmas de Teatro; Panas; Pássaro Livre; Pássaro Negro; Paulista de Teatro Qorpo-Sênico; Pedra Negra; Pégaso; Pé no Chão; Pensão Brasil; Persona; Pimba; Pinus Plof; Pippoka; Pó de Serra; Pod Minoga; Pompadour Tinha Razão; PRK a Mil; Quadricômico Teatro Mínimo; Quem Tá Vivo Sempre Aparece; Raízes da Terra; Refazendo; Renovação; Rotunda; Rua do Circo; Rugas e Remendos em Irreverências; São Paulo-Brasil; São Paulo Ensemble; Sarau das Antas; Se Fosse o Que Seria?; Seismaisum; Sensação; Sótão e Porões; Spectrum; Spiral; Stabile de Teatro Móbile; Sugere a Trapaça e Manda Beijos; Tabefe; Taete – Teatro Artístico Experimental Turma da Elis; Tapa (ainda em atividade); Tapandari; Tarta de Teatro; Teartéia; Teatral A Contrador; Teatro Athos; Teatral Bom Conselho; Teatral Cooperarte; Teatral Curva da Tormenta; Teatral Grita; Teatral Magia; Teatral Metamorfose; Teatral Piedade; Teatral Semente; Teatro Alegria do Povo; Teatro Amador Cáentrenós; Teatro Bufo; Teatro-Circo Alegria dos Pobres; Teatro da Girafa; Teatro Íntimo; Teatro Lili W.; Teatro Livre Boca Aberta; Teatro Pasárgada; Teatro União e Olho Vivo (ainda em atividade); Teia de Altar; Terceira Dentição; Terror & Cia. Anarquia; Theatralha & Cia.; Theatro dos Cinco; Theatro Eros Volússia; Torpes Delícias; Trabalho Teatral; Traquitana; Tragicômicas Balaio de Gatos; Trup Ação de Cena; Trupe das Hortênsias Afogadas; Truques, Traquejos e Teatro; Teatro Oficina Uzya Uzona (ainda em atividade); Tragoi; Uhuru; Vambora; Venha de Onde Vier; Ventoforte (ainda em atividade); Venusurânia; Verdadeiros Artistas; Viagem; Vim Te Vê; Vivança; XPTO (ainda em atividade); Yo'Mama; Wnymitch; Zambelê; Zão.

A partir dessa significativa rede de grupos, à exceção daqueles consagrados pelo circuito comercial ou por análises já publicadas e/ou em andamento de suas trajetórias – como por exemplo os grupos Arte Boi Voador; Estep – Núcleo de Estética Popular; Ponkã; Teatro Macunaíma – CPT; Teatro Oficina Uzya Uzona; Truques, Traquejos e Teatro; Ventoforte – pretendeu-se, sem particularizar ou mesmo aprofundar, apresentar nomes, alguns passos de certas trajetórias e dificuldades comuns a muitos sujeitos ou grupos teatrais em atividade pelo teatro paulista, na década de 1980. Passando por certos modos de produção e de criação, escolha de repertório, tendências estéticas, espaços de criação, problemas com a censura, dificuldades de produção buscou-se apresentar um painel que pudesse ser aprofundado em estudos posteriores. Deste estudo e preocupação, desde o início, o interesse se guiou sempre pelo que hoje, desde algum tempo, se chama teatro de grupo.²⁶¹

²⁶¹ Se por um lado, na primeira década de 2000, é seguro afirmar que o teatro passou a criar espaços de discussão antes apresentados principalmente nas universidades e outras instituições; por outro, discussões significativas acabaram sendo desenvolvidas por determinados grupos de teatro. Dentre as várias ações criadas pelos mais importantes coletivos teatrais da cidade, tanto publicações com certa periodicidade como encontros para organização e reflexão de vários assuntos, não apenas estéticos, mas sobretudo políticos, passaram a constituir a agenda desses grupos. Dentre eles: Companhia do Latão (revista *Vintém*), Folias (revista *Caderno do Folias*), Cia. São Jorge de Variedades (*Fanzine São Jorge*), Cia. Buraco d'Oráculo (o jornal *A Gargalhada*).

ESPETÁCULOS ADULTOS APRESENTADOS NA CIDADE DE SÃO PAULO E ALGUNS DE SEUS SUJEITOS: ESTABELECENDO REDES INTERCAMBIANTES

Como apontado, foram levantados os dados dos espetáculos adultos apresentados na cidade de São Paulo, durante a década de 1980, cujos registros constam nos materiais consultados. Dessa forma, são apresentadas fichas técnicas (nem sempre completas, apesar dos esforços que foram possíveis²⁶²) de todos os espetáculos que foi possível levantar. Por intermédio das fichas apresentadas em ANEXO: *FICHAS TÉCNICAS – PEÇAS APRESENTADAS NA CIDADE NA DÉCADA DE 1980*, é seguro que muitas análises possam vir a ser desenvolvidas por pesquisadores e interessados no assunto, no sentido de aprofundar muitas das questões apenas apontadas acerca do período em epígrafe.

Começando pelos artistas e técnicos ou, de modo geral, pelos trabalhadores do teatro, a partir dos dados coletados, lembrando que um verdadeiro exército de nomes não figura nem deste levantamento nem de outros, por não constar das fontes documentais disponíveis. É seguro que a quase totalidade de nomes de sujeitos e de grupos de teatro da década, pelos mais diversos motivos, não figura de outras fontes, a não ser da jornalística. Ainda assim a maioria dos nomes, nos roteiros teatrais, é citada sempre sem mais detalhes. De certa forma, o TUOV e o Engenho poucas ou raríssimas vezes, como no caso do segundo grupo, são mencionados nas fontes consultadas.

Dentre aqueles que mais produziram no período relativo à pesquisa – insistindo que isso quer dizer trabalho (e citar nomes é cometer injustiças, na medida em que muitos não são citados, mas não fazê-lo com relação aos citados também; então, optei pela “injustiça”) –, encontram-se os diretores:

Roberto Lage – o prestigiado diretor, na década, além de algumas direções de espetáculos infantis e de eventuais montagens em escolas profissionalizantes (aqui não computadas), dirigiu 29 espetáculos: *Abre as urnas, coração*, 1984; *A cantora careca*, 1987; *A lenda do Piuí*, 1981; *Aqui há ordem e progresso* ou *Fala só de malandragem*, 1982. Direção coletiva com presas da Penitenciária do Estado;²⁶³ *Assim ou assado*, 1983; *Banque - que se splanck*, 1983-84; *Besame Mucho*, 1982-83; *Blas fêmeas*, 1987-89; *Decifra-me ou devoro-te*, 1989; *Diálogo noturno com um homem vil*, 1988; *Divina increnca*, 1986; *Dores de amores*, 1989; *Escola de mulheres*, 1984-86; *Fora do ar*, 1987-89; *Hello, boy!*, 1986; *Let's play that*, 1987; *Mal secreto*, 1981; *Loucuras de mamãe*, 1981; *Mãos ao alto*, São Paulo, 1981; *Marginais de luxo. Lado escuro*, 1986; *Meu tio, o laualetê*, 1986-89; *O colecionador*, 1987; *O gosto da própria carne* (duas montagens diferentes), 1984, 1985; *O infalível Dr. Brochard*, 1983-84; *O purgatório, uma divina comédia*, 1984; *Os mitos femininos*, 1988; *Tanzi – uma mulher no ringue*, 1985; *Viúva, porém honesta*, 1983. Dos textos apresentados por Roberto Lage, alguns escolhidos por ele e parceiros mais constantes, outros atendendo a convites, o diretor montou: 20 brasileiros, 8 estrangeiros e 1 colagem de textos, mesclando autores brasileiros e estrangeiros.

Em entrevista a mim concedida, em 17 de janeiro de 2008, o diretor aponta os motivos pelos quais, sobretudo a partir dos anos 1970, rompe com o magistério (formado em pedagogia) para dedicar-se exclusivamente ao teatro. Nessa nova “aventura”, principalmente pelo cerceamento provocado pela censura,

²⁶² Além das fontes consultadas – sendo que a algumas delas se voltou mais de uma vez –, conversei pessoalmente ou ao telefone com um incontável número de pessoas, dentre as quais: Ariel Moshe, Carminda André, César Vieira, Ednaldo Freire, Fausto Fuser, Flávia de Oliveira Martins Coelho, Graça Berman, Imara Reis, Irací Tomiatto, Leo Pelicciari, Lílian Sarkis, Luiz Carlos Moreira, Marianna Monteiro, Mônica Raphael, Nydia Lícia, Roberto Lage, Selma Pellizon.

²⁶³ Mais informações, consultar *ANUÁRIO DE ARTES CÊNICAS – TEATRO/DANÇA*, de 1980. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 1996, p.84-5.

foi obrigado, de acordo com suas palavras, a dedicar-se também ao teatro comercial. Dessa forma, o repertório apresentado acima confirma o que se diz, o diretor mesclou obras experimentais (e “arriscadas”) àquelas comerciais. Essa “passagem” ocorreu em 1980 com a montagem do texto de Paulo Goulart: *Mãos ao alto*, São Paulo. Acerca desse mesmo assunto, o diretor apresenta passagens de sua vida em que isso ocorreu.

Apesar de número tão significativo de espetáculos, o diretor afirma que depois de determinado tempo de carreira optou por trabalhar sozinho, ainda que muitas vezes tenha se juntado às pessoas a partir de certos projetos. Assim, justifica tal opção:

(...) não acreditava mais em grupos do modo como normalmente eles se constituíam. Achava que aquilo era mentiroso pela experiência anterior de trabalho que havia vivido. Individualmente, as pessoas eram maravilhosas, mas em grupo alguns trabalham, os outros usufruem, em 90% das vezes. Existe coletivo no sentido dessa divisão de responsabilidades de trabalho, mas na realidade acabava acontecendo de poucas pessoas se colocarem ideologicamente. Nas minhas experiências, as pessoas acabaram se deixando levar pela minha insegurança, pelo meu pensamento e servindo a isso muito mais do que discutindo comigo. Então, optei, a partir dos anos 1980, a cada trabalho que eu gostaria de fazer como diretor, convidar um grupo que tinha certeza que comungaria comigo aquele conteúdo e momento. Fiz vários espetáculos com Edith Siqueira, Elias Andreato, porque aí criamos uma identidade que nos permitia continuar trabalhando juntos. E convidávamos outras pessoas, mas não éramos um grupo, mas amigos que tinham prazer em trabalhar juntos.

Antonio Abujamra – dirigiu 21 espetáculos, trabalhou como ator, coordenou os projetos: *Cacilda Becker* (ocupação do TBC) e Nagib Elchmer, criou projetos de luz, assessorou e orientou muitos grupos e pessoas. Obstinado pelo trabalho, Abujamra esteve envolvido com: 13, de 1980; *A lua começa a ser real*, de 1987; *À margem da vida*, de 1988; *A revolução*, de 1983-84; *A serpente*, de 1984-85; *A trilogia da louca*, de 1985; *Cerimônia do adeus* (atuação), de 1988-89; *Diário Íntimo de Adão e Eva* (adaptação do texto), de 1985; *Dona Rosita, a solteira*, de 1980; *Esperando Godot*, de 1985; *Fala, lorito!*, de 1983; *Hair*, de 1987; *Madame Pommery*, de 1982-83; *Morte acidental de um anarquista*, de 1985-88; *Nostradamus*, de 1986-87; *O contrabaixo* (atuação), de 1987-89; *O Hamleto* (duas montagens), em 1982 e 1985; *O rei devasso*, de 1984; *Órfãos* (iluminação), de 1986; *Os órfãos de Jânio*, 1981; *Páia assada* (iluminação), 1987; *Pessoa & Pirandello*, 1985; *Rock and roll*, de 1983; *Uma caixa de outras coisas*, de 1986; *Um orgasmo adulto foge do zoológico*, de 1984-86. Há um equilíbrio entre os textos brasileiros e os estrangeiros, nas diferentes funções exercidas por Abujamra, durante a década.

Aliás, o “clã Abujamra”, encabeçado pelo grande chefe Antonio, é formado ainda por outros Abujamra, como: André, Adriana, Clarisse, Fernanda, Márcia. A produção teatral paulistana, sobretudo na década de 1980, muito deve a esse significativo conjunto de criadores.

Outro homem de teatro, trabalhador permanentemente inquieto e envolvido em projetos estéticos e sociais importantes, foi Celso Frateschi. Durante a década, o artista esteve envolvido com os seguintes espetáculos: *O acordo* (direção), de 1987; *Banquete* (roteiro e direção), de 1989; *Desatreia peão* (texto, direção e atuação), de 1980; *Diálogo noturno com um homem vil* (atuação), de 1988; *Diana* (texto e direção), de 1987; *Eras* (atuação), de 1988; *Os fuzis da Sr^a Carrar* (direção), de 1987; *Hamlet* (atuação), de 1984-85; *Horácio* (atuação), de 1989; *Nijinski* (atuação), de 1987; *Órfãos* (atuação), de 1986; *Relimbranza* (texto e direção), de 1987; *Santa Joana* (atuação), de 1985-86; *Sopa de sonho* (texto e direção), de 1983; *Tio Vânia* (direção), de 1989.

O homem de todos os ofícios, José Rubens Siqueira esteve envolvido com direção, criação de texto, tradução, iluminação, figurinos, nos seguintes espetáculos: *A dama das camélias*, de 1981-82; *A morada da*

morte, de 1985; *Andaluz*, de 1988; *Artaud, o espírito do tempo*, de 1984-85; *As irmãs siamesas*, de 1987; *Coroação*, de 1987; *Decifra-me ou devoro-te* (criação do texto com Renato Borghi), de 1989; *Depois do expediente*, de 1987; *Doze atos de Nelson Rodrigues*, de 1985; *Felisberto do café*, de 1982; *Maldição*, de 1983; *Muito barulho por nada*, de 1987; *O amante de Madame Vidal* (atuação), de 1988; *Sampa, a cidade de amar*, de 1983; *Simón*, de 1984.

Também homem de teatro e grande parceiro de José Rubens Siqueira, na década de 1980, Francisco Medeiros esteve envolvido com os seguintes espetáculos: direções – *A morada da morte*, de 1985; *Artaud, o espírito do tempo*, de 1984-85; *Criança enterrada*, de 1986-87; *Depois do expediente*, de 1987; *Manos arriba*, de 1986; *Risco e paixão*, de 1988-89; *Sampa, a cidade de amar*, de 1983; *Simon*, de 1984. Iluminação – *Andaluz* (e preparação corporal), de 1988; *As irmãs siamesas* de 1987; *Faixa de segurança*, de 1984; *O rei devasso*, de 1984; *Perfume de camélia*, de 1983; *Um orgasmo adulto foge do zoológico*, de 1984-86.

Marcio Aurelio – cuja carreira inicia-se na década, dirigiu 18 espetáculos: *Diário de um louco*, de 1980; *Édipo rei*, de 1983; *Eras*, de 1988; *Esta valsa é minha*, de 1989; *Hamlet*, de 1985; *Hamletmachine*, de 1987; *Horácio*, de 1989; *Inimigos de classe*, de 1986; *Lua de cetim*, de 1981-82; *O filho do carcará*, de 1980; *O que mantém um homem vivo* (cenografia), de 1982-83; *O segundo tiro*, de 1986; *Ópera Joyce*, de 1988; *Pássaro do poente*, de 1987; *Quase 84*, de 1983-84; *Temos que desfazer a casa*, de 1989; *Tietê, Tietê*, de 1980-81; *Trágico à força*, de 1982; *Vestido de noiva*, de 1987-88.

Jair Antônio Alves, diretor do Grupo Mamão de Corda, um dos fundadores da Cooperativa Paulista de Teatro, e também um de seus presidentes, esteve envolvido na criação dos seguintes espetáculos: *1º de Maio* (direção), de 1983; *Como num LP* (texto e atuação), de 1981; *Constituinte é a tua mãe* (texto e direção), de 1986; *Corações explícitos* (direção e atuação), de 1984; *Donce co céu vem?* (texto e direção), de 1982; *Os cenci* ou *O processo agônico dos Cenci* (texto, direção e atuação), de 1982; *Qualé meu?* (*Guerrilha urbana no Brasil – 68 a 72*) (roteiro e atuação), de 1980; *Ubu rei* (direção), de 1981; *Viva o teatro brasileiro* (texto e atuação), de 1984.

Ainda fazendo parte desse grupo de trabalhadores-criadores não poderia, de modo algum, ficar de fora Antunes Filho, diretor de tão belos espetáculos e que, com o Grupo Macunaíma, a partir do início da década, fixado no SESC-Consolação, apresentou-se no Brasil e em festivais internacionais. No Teatro Anchieta, o Grupo leva à cena, em processo de rodízio constante, sempre com a casa cheia, os seguintes espetáculos: *Macunaíma*, de 1982-87; *Nelson Rodrigues, o eterno retorno*, de 1981; *Nelson 2 Rodrigues*, de 1984; *Romeu e Julieta*, de 1984; *A hora e a vez de Augusto Matraga*, de 1986-87; *Rosa de Cabreúva* (que o diretor fez a supervisão), de 1986; *Xica da Silva*, de 1988; e *Paraíso zona norte*, de 1989-90. Pelos trabalhos desenvolvidos no CPT representam denso e extenso processo colaborativo de pesquisa e de experimentação – considerando ainda as inúmeras viagens nacionais e internacionais do Grupo – sete espetáculos criados na década correspondem a um número bastante significativo e de fôlego.

Entre os atores e atrizes envolvidos em intensos processos de trabalho durante toda a década, encontram-se:

Elias Andreato, um dos parceiros mais constantes de Roberto Lage e de Edith Siqueira, e ator em tempo integral-permanentemente, apresentou-se nos seguintes espetáculos: *Artaud, o espírito do teatro*, de 1984-85; *Arte oculta* (direção), 1989; *Auto do frade*, 1985; *Bóia fria*, 1986; *Calabar, o elogio da traição*, de 1980; *Cela forte-mulher* (direção), 1981; *Corre pela jugular* (criação de idéia e roteiro), 1987; *Decifra-me ou devoro-te*,

1989; *Diário de um louco*, 1980-81; *Édipo rei*, 1983; *Escola de mulheres*, 1984-86; *Fala só de malandragem* (direção), 1982; *Favor não jogar amendoim* (direção), 1980; *Gosto da própria carne*, de 1985; *Hello, boy*, DE 1986; *Lago 21*, de 1988; *Levadas da breca*, de 1988; *Lua de cetim*, de 1982; *Mitos femininos*, de 1988; *O corpo estrangeiro*, 1987; *O lírio do inferno* (direção), de 1982; *Senhorita Júlia*, de 1984; *Tietê, Tietê*, de 1981; *Trágico à força*, de 1982, *Viva o teatro brasileiro*, de 1984.

Antonio Petrin – o formidável ator participou das seguintes montagens: *Alegro desbum*, de 1988; *Amante sociedade anônima*, de 1984; *A última gravação*, de 1988; *Balada de um palhaço*, de 1987; *Com a pulga atrás da orelha*, de 1985; *Cyrano de Bergerac*, de 1985; *Ganhar ou ganhar*, de 1983; *A mentira nossa de cada dia*, de 1988; *Ossos d'ofício*, de 1981-82; *Pasolini, morte e vida*, de 1987; *Patética*, de 1980; *Rasga coração*, de 1980-81; *Sigilo bancário*, de 1989; *Gemini*, de 1982; *Três Marias e uma Rosa*, de 1988; e *Vesperal paulistânia passos da cidade*, de 1983.

Ariel Mosche – o versátil ator participou de *A saga das japonesas*, de 1983; *A vênus das peles*, de 1985-86; *Bzz, o quase mosca*, de 1989; *Calabar, o elogio da traição*, de 1980; *Camas redondas, casais quadrados*, de 1982-83; *Com a pulga atrás da orelha*, de 1985; *Drácula*, de 1986; *Morre o rei*, de 1982; *O doente imaginário*, de 1988; *Pasolini, morte e vida*, de 1987; *Very, very sexy*, de 1987; *Top less*, de 1989.

O importante e deliberadamente dedicado ator Walter Breda participou dos seguintes espetáculos: *Amante de Madame Vidal*, de 1988; *Cyrano de Bergerac*, de 1985; *Em defesa do companheiro Gigi Damiani*, de 1981-82; *O infalível Dr. Brochard*, de 1983-84; *A lenda do Piuí*, de 1981; *Monsieur Molière*, de 1986; *Nostradamus*, de 1986-87; *Ópera do malandro*, de 1979-80; *O país do elefante*, de 1989; *Xandu Quaresma*, de 1984-85.

Carlos Palma – o artista, incansável trabalhador, participou como ator e também com outras atribuições, em: *A lua começa a ser real*, de 1987; *Biedermann e os incendiários*, de 1983; *Camara lenta*, de 1985-86; *Corre pela jugular*, de 1987; *Macbeth*, de 1988; *Nem todo ovo é de Colombo*, de 1985; *O exercício*, de 1984-85; *O homem da flor na boca*, de 1986; *O olho da rua*, de 1981; *O reino jejua, mas o rei nem tanto*, de 1982; *Os palhaços* (criação do cartaz); *Silveira Sampaio em Revista* (direção e iluminação), de 1986; *Sonho* (ou *Talvez não*), de 1987; *Timidamente feliz* (direção e cenografia), de 1989.

O artista, sempre disposto a aprender e a fazer teatro, Rodrigo Matheus. Bastante jovem, durante a década, esteve envolvido com os seguintes espetáculos: *A cidade muda* (atuação), de 1983; *Circo mínimo* (atuação e iluminação), de 1987-88; *Cleo e Daniel* (atuação e direção), de 1985; *Diva em dúvida* (iluminação), de 1988; *Drácula*, de 1986; *Escorial* (iluminação), de 1986; *Noite dos cabelos como flores* (iluminação), de 1988; *Óleo e Daniel* (direção), de 1985; *Quase 84* (atuação), de 1983-84; *Sonho de uma noite de verão* (atuação), de 1984; *Trágico a força* (atuação), de 1982; *Velhos marinheiros* (atuação), de 1985.

A veterana, ousada e sempre elogiada Maria Alice Vergueiro, atriz ligada ao teatro de forma épica e às experimentações teatrais, trabalhou, qualitativa e compulsivamente na década. Foi dirigida por diversos diretores, dentre os quais, o mais presente foi Cacá Rosset. Como atriz, co-diretora, roteirista, participou de 13 montagens diferentes: *Eletra com Creta*, de 1987; *E ponha o tédio no ó*, de 1989; *Gosto da própria carne*, de 1985; *Katastrofé*, de 1986; *Mahagonny*, de 1983-84; *O belo indiferente*, de 1983-84; *O doente imaginário*, de 1989-90; *O lírio do inferno*, de 1982 e 1985; *O percevejo*, de 1983; *Pororoca*, de 1984; *Próximo capítulo ou Performances Ponkã*, de 1984; *Ubu pholias physicas, pataphysicas e musicaes*, de 1985-87.

Cleyde Yáconis – a excelente atriz participou de 10 espetáculos: *A cerimônia do adeus*, de 1988-89; *Agnes de Deus*, de 1982-83; *A lei de Lynch*, de 1984; *Amante sociedade anônima*, de 1984; *A morte do caixeiro viajante*, de 1986; *A nonna*, de 1980; *Campeões do mundo*, de 1981; *Direita volver*, de 1985-86; *Ensina-me a viver*, de 1981; *O jardim das cerejeiras*, de 1982.

A saudosa Edith Siqueira (1957-1996) – apesar de falecida tão jovem, a atriz, tradutora, figurinista, dentre outras funções – quase sempre parceira de Elias Andreato, participou de 18 montagens: *A cantora careca* (trilha sonora e figurinos), de 1987; *A morada da morte*, de 1985; *A morte do caixeiro viajante*, de 1986; *As meninas* (figurinos), de 1988/90; *Édipo rei*, de 1983; *Let's play that*, de 1987; *Mahagonny songspiel* (2ª versão), de 1983; *O filho do Carcará*, de 1980; *O gosto da própria carne*, de 1985; *O que mantém um homem vivo* (figurinos), de 1982-83; *Os mitos femininos*, de 1988; *O último encontro*, de 1989; *Sonho* (ou *Talvez não*), de 1987; *Srta. Júlia*, de 1984; *Tambores na noite*, de 1980-81; *Tietê, Tietê*, de 1980-81; *Trágico à força*, de 1982; *Viva o teatro brasileiro*, de 1984.

Rosi Campos – a atriz, basicamente ligada a grupos, participou de 9 montagens: *Cala a boca já morreu*, de 1981; *Círculo de cristal*, de 1983; *Foi bom, meu bem?*, de 1980-81; *Olha pra mim e me ama*, de 1988-89; *O próximo capítulo*, de 1984; *Teledium*, de 1987-88; *Ubu pholias physicas, pataphysicas e musicaes*, de 1985-87; *Vem buscar-me que ainda sou teu*, de 1979-80; *Você vai ver o que você vai ver*, de 1989.

Irene Ravache – atriz consagrada pela televisão, sem nunca ter abandonado os palcos, participou de espetáculos que ficaram tempo significativo em cartaz: *Afinal, uma mulher de negócios*, de 1981; *Pato com laranja*, de 1980; *Tem um psicanalista em nossa cama*, de 1980-81; *Filhos do silêncio*, de 1982; *De braços abertos*, de 1984-85; *Uma relação tão delicada*, de 1989-90.

Ricardo Bandeira e Antônio Fagundes rivalizaram no concernente à permanência em cena. O primeiro deles, por intermédio de *Todo mundo nu*, que basicamente foi remontado toda a década, se comparado aos espetáculos apresentados pelo segundo, ficam a dever em quantidade e em permanência. *A Morte acidental de um anarquista* foi remontado 7 vezes, batendo todos os recordes de público e de bilheteria. Antônio Fagundes criou uma organizada e bem-sucedida companhia (que chegou a editar um jornal, com diversos tipos de matérias, com entrevistas e roteiro de espetáculos da cidade) e foi também convidado a participar da montagem de vários espetáculos: *O homem elefante*, de 1981-82; *O senhor dos cachorros*, de 1980; *Carmem com filtro*, de 1986-88; *Xandu Quaresma*, de 1984-87; *Fragmentos de um discurso amoroso*, de 1988-89; *Morte acidental de um anarquista*, de 1982-88; *Sinal de vida*, de 1979-80; *Cyrano de Bergerac*, de 1985; *Nostradamus*, de 1986-87; *O país dos elefantes*, de 1989; *Arte final*, de 1980. Consciente de seu empenho e obstinação, o ator-empresário Fagundes, corrigindo a fala de muitos de seus colegas, ratifica, em diversas fontes ser de fato o ator que mais trabalharia na cidade de São Paulo. Por exemplo, em 1982, o ator participava da produção de um filme em São Paulo, outro no Rio de Janeiro, escrevia episódios para o seriado *Carga pesada*, participava da peça *Morte acidental de um anarquista*, e apresentava, pela TV Cultura, os programas: *É proibido colar* e *Telecurso 2º Grau*.

No processo de entrevistas, dentre outros belos momentos, assim referiu-se Ligia Cortez acerca de seu pai, o ator Raul Cortez:

Eu tenho uma enorme admiração por ele e por minha mãe. Impossível não falar do meu pai. Ele faz parte da história do teatro brasileiro. Em determinadas situações, ele fez coisa que os outros companheiros, vamos dizer assim, que montavam monólogos, espetáculos mais comerciais, jamais fariam. Quando montou *Rei Lear*, foi uma loucura. Sem

dinheiro público, a não ser cessão do Teatro Sérgio Cardoso... Ele sempre, de uma forma ou de outra, se engajou em montagens muito importantes. Então, a história vai passar por ele, várias vezes. *A hora e a vez de Augusto Matraga, Rasga coração, Ah! Mérica, Amadeus.*

Os “visualistas”: J. C. Serroni (participou de 29 montagens) e Felippe Crescenti; as criadoras de tantas trilhas sonoras: Tunica e Flávia Calabi; os homens de todos os instrumentos musicais: Wanderley Martins, Oswaldo Sperandio e Sérvulo Augusto; os maestros Paulo Herculano e Júlio Medaglia; o saudoso e gênio das soluções aos problemas cenotécnicos e grande criador Arquimedes Ribeiro; o painelista e pintor de arte Juvenal Irene dos Santos; será que alguém na década (à exceção dos carnavalescos) desenhou tantos figurinos como Kalma Murtinho?; é seguro não ter havido alguém que tenha traduzido e adaptado mais que Millôr Fernandes; o criador de tantos adereços Luis Rossi; Elifas Andreato, significativo artista gráfico, criou capas de muitos programas e belíssimos cartazes durante toda a década; é bastante difícil que alguém tenha iluminado mais espetáculos que Abel Kopanski e Davi de Brito; pouco provável que alguém tenha sido tão requisitada como a atriz, professora e profissional de voz Maria do Carmo Bauer para orientar atores e atrizes do teatro profissional e amador.

O sempre festejado Nelson Rodrigues teve, durante a década de 1980, seus dezessete textos teatrais montados, com os nomes originais ou mudados, na íntegra ou por intermédio de fragmentos. Ao todo foram 23 montagens. Do total apenas uma delas não se caracterizou em montagem paulistana, *Toda nudez será castigada*, apresentada na cidade de São Paulo, em 1987, dirigida por José Antônio Teodoro, apresentado pelo Grupo Delta de Londrina (Paraná). Do dramaturgo, foram montados: *A falecida*, dirigido por Osmar Rodrigues Cruz, de 1979-80; *Anti-Nelson Rodrigues*, dirigido por Paulo Betti, de 1981-82; *A serpente*, dirigido por Antonio Abujamra, de 1984-85; *Black is beautiful* (adaptado de *O anjo negro*) dirigido coletivamente pelo RR-I (Rugas e Remendos em Irreverência), de 1988; *Dorotéia*, dirigido: (I) por Aziz Bajur, de 1980; (II) por Walmor Borges, de 1985; (III) por Sérgio Corrêa, de 1988; *Doze atos de Nelson Rodrigues* (fragmentos de diversos textos), dirigido por José Rubens Siqueira, de 1985; *Engraçadinha, seus amores, seus pecados* (de *Asfalto selvagem*), dirigido por Vivien Lando, de 1988; *Lapsos da sedução* (espetáculo com fragmentos de vários autores, dentre os quais Nelson Rodrigues), dirigido por Francisco Azevedo, de 1987; *Momentos do teatro brasileiro* (espetáculo com fragmentos de vários textos, dentre os quais *Vestido de noiva*), dirigido por Miguel Falabella, de 1988; *Nelson 2 Rodrigues* (a partir de *Toda nudez será castigada* e *Álbum de família*), dirigido por Antunes Filho, de 1984; *Nelson Rodrigues, o eterno retorno* (a partir de *Toda nudez será castigada*, *Os sete gatinhos*, *Beijo no asfalto* e *Álbum de família*), dirigido por Antunes Filho, de 1988; *O magnífico reacionário* (espetáculo com fragmentos de vários autores, dentre os quais Nelson Rodrigues), dirigido por Malu Pessin, Antônio Dantas e Domingos Fuschini, de 1981; *Paraíso zona norte* (a partir de *A falecida* e *Os sete gatinhos*), dirigido por Antunes Filho, de 1989-90; *Perdoa-me por me traíres*, dirigido por Antônio do Valle, de 1985; *Senhora dos afogados*, dirigido por Silvia Poggetti, de 1987; *Toda nudez será castigada*, dirigido por José Antônio Teodoro, de 1987; *Valsa número 6*, dirigido: (I) por Paulo Yutaka, de 1983; (II) por Luiz Amorim, de 1989; *Vestido de noiva*, dirigido por Marcio Aurelio, de 1987-88; *Viúva, porém honesta*, dirigido: (I) por Roberto Lage, de 1983; (II) por Eduardo Tolentino de Araújo, de 1987.

Em outro espectro de preocupação e de construção dramatúrgica, com obras reveladoras e denunciadoras da realidade social, injusta, predatória e perversa da sociedade brasileira e envolvido em 18 montagens diferentes, aparece o excepcional autor, pouco festejado e divulgado pela grande imprensa, Plínio Marcos. O autor, nascido em Santos, inicia sua carreira na década de 1950, esteve envolvido, na década de 1980, nos seguintes eventos e espetáculos: *A mancha roxa*, dirigida por Leo Lama, de 1989; participação em

colagem de textos do *Aquilo, isto ou aquilo mesmo*, direção Francisco Azevedo, de 1986; *Balada de um palhaço*, direção Odavlas Petti, de 1986; *Barrela*, direção do autor com Renato Consorte, de 1980; *Dois perdidos numa noite suja* (I) direção de Thanah Correa, de 1980 e (II) direção de Fauzi Arap, de 1987; *Jesus homem* (I) direção do autor, de 1980-81 e (II) direção de Reinaldo Maia, de 1989; *Mme. Blavatsky*, direção Jorge Takla, de 1985; *Navalha na carne* (I) direção Emílio Di Biasi, de 1980 e (II) direção de Emílio Fontana, de 1988; *O palhaço repete seu discurso*, show-palestra com o autor, de 1983-84; *O abajur lilás*, direção de Fauzi Arap, de 1980; *Os bichos da goiaba em adolescentes descrentes*, direção e atuação, de 1987; *Plínio Marcos, mesmo*, show-palestra, de 1988; *Quando as máquinas param* (I) direção Amauri Alvarez, de 1981 e (II) direção Roberto Rocco, de 1985.

João Bethencourt, comediógrafo húngaro, radicado no Rio de Janeiro, bastante saudado pelo público frequentador do teatro comercial, esteve envolvido na cidade de São Paulo com os seguintes espetáculos: *A divina Sarah* de John Murrell (tradução e direção), de 1985; *A feira de adultério*, obra coletiva produzida a partir de textos de vários autores, de 1986; *Amante sociedade anônima* de John Chapmann (adaptação), de 1984; autor de *A venerável Mme. Gouneau*, de 1981; autor de *Bonifácio Bulhões*, de 1986; *Camas redondas, casais quadrados* de John Chapmann e Ray Conner (adaptação), de 1982-83; autor de *Como matar um play boy* (ou *Como eliminar o marido*), de 1983; autor de *Festival de ladrões*, de 1986; autor de *O amante descartável*, de 1988; autor de *O dia em que Alfredo virou a mão*, de 1985; autor de *O dia em que raptaram o papa*, duas montagens: de 1981 e 1988; autor de *Onde não houver um inimigo urge criar um*, duas montagens: de 1981 e 1982; autor de *Sigilo bancário*, de 1989; autor de *Tem um psicanalista em nossa cama*, de 1980-81; *Viva sem medo suas fantasias sexuais* de John Tobias (adaptação), de 1982. O comediógrafo, como homem de teatro, participou de 17 espetáculos, 12 deles com textos de sua autoria.

Luís Alberto de Abreu – autor que basicamente surge na década – teve montados 10 de seus textos, todos escritos no período e apresentados com sucesso, o que numérica e qualitativamente é muito significativo: *Bella ciao*, direção de Roberto Vignati, de 1982-84; *Cala boca já morreu* (I) direção de Ednaldo Freire, de 1982 e (II) Carlos Eduardo Rabetti, de 1987; *Círculo de cristal*, direção de João das Neves, de 1983; *E morrem as florestas* escrito com Kaj Nissen, de 1986; *Foi bom, meu bem?*, direção Ewerton de Castro, de 1980-81; *Ladrão de mulher*, direção Calixto de Inhamus, de 1987; *O rei do riso*, direção Osmar Rodrigues Cruz, de 1987; *Rosa de Cabriúna*, direção de Márcia Medina, de 1986; *Sai da frente que atrás vem gente* (I) direção de Mário Masetti, de 1984 e (II) direção de Roberto Barbosa, de 1984; *Xica da Silva*, direção de Antunes Filho, de 1988.

Vale destacar também ter sido bastante montado o dramaturgo, pesquisador e diretor Carlos Alberto Soffredini, cujos primeiros textos, ligados à tradição popular, surgem na década de 1970, que bastante influenciou Luís Alberto de Abreu. De Soffredini, que inicia a década com um grande sucesso, de 1979: *Na carreira do divino*, dirigido por Paulo Betti, foram montados os seguintes textos: *Dercy beaucoup*, com direção da atriz-comediante, de 1980-81; *Dercy vem aí*, de 1982; *Essa tal de Mafalda quem diria terminou numa terça-feira de carnaval*, direção João Albano, de 1980; *Mais quero asno que me carregue do que cavalo que me derrube* (I) direção de Ednaldo Freire, de 1985 e (II) direção do autor, de 1985; *Minha nossa* (I) direção do Grupo Mambembe, de 1984 e (II) direção do autor, de 1986; *Na carreira do divino*, segunda montagem com direção do autor, de 1987; *O Guarani*, direção de Luiz Otávio Burnier, de 1986; *Pássaro do poente*, direção Marcio Aurelio, de 1988; *Vem buscar-me que ainda sou teu* (I) direção Iacov Hilell, de 1980 e (II) direção de Gabriel Villela, de 1986. Abreu e Soffredini, com preocupações formais bastante semelhantes, tiveram dezoito

textos montados, em 24 produções diferentes. Este dado é expressivo, pelo fato de os expedientes caracterizadores dos dois autores terem como “berço e pátria” ou “régua e compasso” o teatro épico e o popular.

Nelson Rodrigues, Plínio Marcos, Luís Alberto de Abreu e Carlos Alberto Soffredini têm interesses e produções dramatúrgicas opostas, divergentes. Superando em número a produção dos dramaturgos, e inserido rigorosamente em teatro comercial, tão obstinado e trabalhador como Roberto Lage, Ronaldo Ciambroni, pelas fontes pesquisadas, esteve envolvido em 21 montagens. Como autor foram elas: *Ana, seduzida e abandonada* (atuação), de 1988; *A revista em revista* com Aron Aron, de 1988; *A saga das japonesas*, de 1983; *As filhas da mãe* (atuação), de 1985-86; *As moças do segundo andar*, de 1982; *CVV, boa noite*, de 1985-86; *De artista e louco todo mundo tem um pouco* (atuação), de 1989; *Delícias de um descasado*, de 1984; *Deu a louca no saloon* (direção), de 1983; *Doce fascínio*, de 1986; *Donana* (atuação), de 1980; *Nua na platéia*, de 1989; *O gordo e o magro*, de 1988; *Os órfãos de James Dean* com Cristina Marques, de 1989; *Romeu e Romeu*, de 1985-86; *Tem caviar na feijoada*, de 1989; *Terezinha de Jesus* (atuação), de 1980; *Uma certa Carmem* (atuação), de 1982. Atuou em *Blue jeans* de Zeno Wilde e Wanderley A. Bragança, de 1981; traduziu com Celso Batista *Boys meets boy*, de Bil Solly e Donald Ward de 1987; dirigiu *Caso sério* de Renato Kramer, de 1983.

Outro nome a ser destacado durante a década é o de Renata Pallottini, poeta, tradutora, dramaturga e professora, a artista desenvolveu uma atividade artística intensa no concernente à área dramatúrgica e esteve envolvida com os seguintes espetáculos: *Ah! Mérica*, de 1985-86, poemas; *Bocas da cidade*, texto montado em evento organizado por Nery Gomide no *Movimento Zero Hora*, 1980; *Caminho que fazem Darro e Genil até o mar*, de 1986; tradução de *Divinas palavras*, espetáculos montados em 1980 e 1986; poesias com outras poetizas em *Fala poesia*, de 1981; tradução de *Lulu, a caixa de pandora*, de 1986; *O amigo invisível inimigo*, de 1987; tradução e adaptação de *O camaleão*, de 1985; *O crime da cabra*, de 1985; *O país do sol*, de 1982; *Pedro Pedreiro*, de 1986; *Rodinete*, de 1989; tradução de *Simón*, de 1984; tradução de *Topografia de um desnudo*, de 1986.

Fazendo “concorrência” ao autor brasileiro, os dois dramaturgos mais montados nessa década de tantos contrastes foram o alemão Bertolt Brecht e o irlandês, de expressão francesa, Samuel Beckett. De Bertolt Brecht foram montados 31 espetáculos, compreendendo textos do autor, poemas, fragmentos de obras apenas do autor e colagens de textos e poemas do autor e outros. Os textos foram: *A mãe, alma da revolução*, de 1987; *Antígona*, de 1986; *A vida de Galileu*, de 1989; *Happy-end*, de 1981 e 1986-87; *Horácios e Curiáceos*, de 1986; *Luz nas trevas*, de 1984; *Mahagonny*, de 1982-84; *Não é, Ana?*, de *Os sete pecados capitais*, de 1988; *O acordo*, de 1987; *O casamento do pequeno burguês*, de 1981; *O jogo de Baden-Baden*, de 1986; *O que mantém um homem vivo*, de 1982/83; *Os fuzis da Sr^a Carrar*, de 1980 e 1987; *Schweyk na 2^a Guerra Mundial*, de 1985; *Tambores da noite*, de 1980; *Vôo sobre o oceano*, de 1986. De poemas e fragmentos de obras de Brecht, foram apresentados: *A velha dama indigna*, de 1988; *Balada Brecht*, de 1987-88; *Brotos de Brecht*, de 1986; *Creme da Lua*, com fragmentos de obras de Harold Pinter, de 1987; *E ponha o tédio no ó*, com fragmentos de poemas de Carlos Drummond de Andrade, de 1989; *O lírio do inferno*, de 1982 e 1985; *Marginais de luxo. Lado escuro*, de 1986; *Nuance de voz*, com fragmentos de textos de Pirandello e outros autores, de 1988; *Teatro do Ornitorrinco canta Brecht e Weill*, de 1982.

Evidentemente, para quem “não gosta” ou faz restrições ao teatro épico, seja em perspectiva brechtiana ou mesmo narrativo-teatralista, inserido em proposição e interesses populares, a década de 1980 na cidade de

São Paulo, teatralmente falando, não deve ter sido muito boa mesmo, tendo em vista os autores mais montados pelos artistas na cidade de São Paulo.

Entretanto, fundamentado em outras preocupações e procedimentos estéticos – diferenciados àqueles de Luís Alberto de Abreu, Carlos Alberto Soffredini e mesmo Bertolt Brecht, mas não de modo paradoxal – de Samuel Beckett, foram apresentados 15 diferentes textos em 17 espetáculos: *Fim de jogo*, direção Antônio do Valle, de 1980-81; *Esperando Godot* (I) direção Tom Mazza, de 1982; (II) direção de Antonio Abujamra, de 1985; e (III) direção de Francesco Zigrino, de 1985; *A última gravação* (I) direção Eric Podor, de 1983, e (II) direção Iacov Hilel, de 1988-89; *A última fita* (com textos de outros autores), direção Stephan Dosse, de 1984; *Ato sem palavras* (I) direção Bosco Brasil (projeto Beckett 80 anos), de 1986 e (II) direção Selma Bustamante e Laurent Mattalia, de 1988; *A última gravação de Beckett*, texto e direção Luiz Roberto Lopreto, de 1986; *Dias felizes*, direção Luiz Roberto Lopreto (projeto Beckett 80 anos), de 1986; *Improptu*, direção Rubens Rusche, de 1987; *Katastrophé* – com os textos: *Eu não*; *Comédia*; *Cadeira de balanço*; *Catástrofe*, direção Rubens Rusche, de 1986; *Improptu* – com os textos: *Vaivém*; *Passos*; *O que onde?*; *O improviso de Ohio*, direção Rubens Rusche, de 1986; *Circo mínimo* – junção de textos de Beckett e de Karl Valentin, direção Eduardo Amos, de 1987; *Beckett sem palavras* - com os textos: *Ato sem palavras I* e *Ato sem palavras II*, direção Selma Bustamante e Laurent Mattalia, 1989; *Observatório* com textos de Beckett e outros, direção Elisabeth Lopes, de 1989.

Ainda na cidade de São Paulo, de acordo com as fontes consultadas, o outro autor estrangeiro mais montado na cidade foi o comediógrafo italiano Dario Fo. Durante a década (e muitos deles de muito sucesso), foram montados os seguintes textos do autor: *A tigresa*, de 1985; *Brincando em cima daquilo* de 1985; *Mistério bufo* de 1989; *Morte acidental de um anarquista*, de 1982-88; *Partes femininas*, de 1989; *Pegue e não pague*, de 1981-83; *Um casal aberto ma non troppo*, de 1985; *Um casal do barulho*, de 1989; *Um orgasmo adulto foge do zoológico*, de 1984. Apesar de o número de montagens com o nome do dramaturgo Tennessee Williams ser maior (doze), textos de autoria exclusiva do autor foram apenas seis. Do autor norte-americano, foram montados: *A ermo*, envolvendo outros autores, de 1987; *Á margem da vida*, de 1988; *A menor dor*, com outros fragmentos de textos, de 1989; *A noite dos cabelos com flores*, com outros fragmentos de textos, de 1986; *Aquilo, isto ou aquilo mesmo*, com outros fragmentos de textos, de 1986; *Cat on a hot tin roof*, de 1986; *De repente... no último verão*, de 1989; *Fraulein Grädiges*, de 1987; *Lapsos de sedução*, com outros fragmentos de textos, de 1987; *Nuance de voz*, de 1988; *Será que já nos conhecemos?*, com outros fragmentos de textos, de 1988; *Vagões de algodão*, de 1988.

Para aqueles que gostam de bom teatro, independentemente de várias diferenças, há certa coerência entre os dois extremos dramaturgicos mais montados na cidade de São Paulo. Nelson Rodrigues e Bertolt Brecht; Plínio Marcos e Samuel Beckett, a dramaturgia de cada um deles: seja classificada como catastrófica ou construída por contrastes patológicos; denunciadora das injustiças sociais e explicitamente política (mesmo aquela produzida antes da década de 1980) deixam como legado principalmente o trabalho com o épico carregado por uma brasilidade atenta à vida social, eivada por uma esperança, consciência de trabalho que se constrói em processo de andança, tentando se perceber e se somar a outros.

Salvo engano, são autores que iniciam ou têm suas carreiras “deslanchadas” na década de 1980: Alcides Nogueira; Bosco Brasil (Gianni Ratto, em entrevista a mim concedida, em 2004, afirma que se nada interferisse em sua trajetória o autor estaria entre os mais importantes dramaturgos do País); Enemir Franco; Fernando Popoff; Hamilton Vaz Pereira (em carreira solo); Leo Lama; Luís Alberto de Abreu (já mencionado);

Marcelo Rubens Paiva; Marta Góes; Miguel Ângelo Filiage; Noemi Marinho; Pato Papaterra; Walcyr Carrasco; Zeno Wilde.

A classe trabalhadora – com questões sempre urgentes e bastante infensas às especulações de natureza metafísica e intersubjetiva – tem tido sua “entrada barrada” nos palcos do teatro comercial desde sempre. Na década de 1980 não houve diferença nesse processo de exclusão; entretanto, tomando personagens e assuntos ligados à classe trabalhadora (sem levar em conta as obras de Bertolt Brecht como, por exemplo, *Os fuzis da Senhora Carrar* que discute a “alienação de gente pobre”), da dramaturgia apresentada no início da década, podem ser destacados, dentre outros, os textos: *A ferro e fogo*, de 1981-82; *A gaiola – vida e sonhos e lutas da nossa classe operária*, de 1980; *Cala boca já morreu*, 1982, 1987; *Fábrica*, de 1979-80; *Em defesa do companheiro Gigi Damiani*, de 1980-81.

Além dos já mencionados autores, na década de 1980, muitos textos coletivos foram criados por conjuntos de artistas ligados a grupos teatrais, com produções importantes. Dentre esses grupos podem ser destacados: Asdrúbal Trouxe o Trombone; Centro de Pesquisa Teatral – CPT; Engenho; Grupo Mamão de Corda; Grupo Teatro Circo Alegria dos Pobres; Harpias e Ogros; Pod Minoga; Ponkã; Teatro Popular União e Olho Vivo – TUOV; Truques, Traquejo e Teatro; XPTO. É difícil precisar o número de obras montadas dentro da proposição colaborativa, por conta de as informações ligadas a esse tipo de processo dificilmente serem apresentadas nas fontes jornalísticas. Experiências com colagens de textos foram apresentadas também em número expressivo. Dentre os autores mais montados neste procedimento criativo podem ser destacados: Cora Coralina, Fernando Pessoa, Qorpo Santo, os tragediógrafos da Antigüidade clássica grega, William Shakespeare e outros. Entretanto, os textos do poeta espanhol Federico Garcia Lorca alimentaram os seguintes espetáculos: *Andaluz*, de 1988; *Arabesco Lorqueano*, de 1986; *Choro Lorca*, de 1986; *Os amores de Lorca*, de 1983; *Federico gitano*, de 1986; *Homenagem a Flávio Império e Momentos de Garcia Lorca*, de 1985; *Lapsos de sedução* (com outros autores), de 1987; *Quimera Garcia Lorca*, de 1985.

Das obras literárias adaptadas para a linguagem teatral, é bastante surpreendente o fato de a insistentemente dita hermética, Clarice Lispector ter seus textos adaptados em 11 espetáculos diferentes, foram eles: *A esmo* (com outros autores), direção Ilder Miranda Costa, de 1987; *A hora da estrela*, direção Carlos Caetano, de 1980; *A paixão segundo G.H.*, direção Cibele Forjaz, de 1989; *Aquilo, isto ou aquilo mesmo* (com outros autores), direção Francisco Azevedo, de 1986; *Clarice*, direção Antônio Silveira, de 1989; *Esboço, um chá para Clarice*, direção Carlos Gardim, de 1987-88; *Exercício ou A imitação da rosa*, direção Clauss Teixeira, de 1989; *Lenta valsa de morrer* (vários autores), direção Luciano Alabarse, de 1987; *Nuance de voz* (com outros autores), direção Francisco Azevedo, de 1987-88; *Um sopro de vida*, direção José Possi Neto, de 1980; *Uma estrela Clarice*, direção Armando Azzari, de 1987. De todos os espetáculos apresentados na cidade, tomando obras de Clarice Lispector, apenas um deles foi montado por uma diretora e protagonizado, em espetáculo solo, por Marilena Ansaldi.

Mesmo que o número de obras de textos estrangeiros montados na década tenha sido grande, a mais conhecida obra de Roberto Athayde, o monólogo *Apareceu a Margarida* – criada na década anterior e retumbante sucesso pelo tema e modo peculiar de organização do assunto do texto e também pela interpretação de Marília Pera – foi a obra brasileira mais montada, com 5 encenações profissionais diferentes. Em princípio, pelo menos dois motivos parecem confluir para tantas montagens, o primeiro deles diz respeito ao desafiante texto. Athayde apresenta a neurose, o autoritarismo, o desequilíbrio psicológico, sobretudo sexual, de uma antiga professora primária: Dona Margarida, como a personagem insiste e gosta de ser chamada. A professora representa uma espécie de alegoria do regime autoritário, oscilando entre um

contundente autoritarismo, cujo paroxismo pode ser encontrado no governo do general Emílio Garrastazu Médici e prenúncios de certa abertura e sedução cooptante dos alunos (população brasileira – aquela com acesso à escola, claro). Com domínio precário dos conteúdos a serem ministrados, oscilando entre a repressão explícita e certa sedução, Dona Margarida, mesmo eivada por contumaz reacionarismo – de certa forma, colaboracionismo em relação ao sistema que vivia –, caracteriza-se em ícone de resistência e de contraposição ao regime autoritário, que, de modos mais e menos explícitos, atravessou as duas décadas: a de 1970 e a de 1980. Para concluir, como foi bastante comum o trânsito com os expedientes épicos – nesse caso, era necessário atingir e provocar diretamente a platéia –, trata-se de uma professora desequilibrada ministrando uma aula a seus alunos, “presentificados” na platéia. O estratagema de Roberto Athayde continuava a funcionar e se mostrava bastante eficaz também para a década de 1980. Aliado a tudo isso, por tratar-se de um monólogo: um texto que, em tese, solicitava uma atriz e poucos adereços, tornando assim o investimento e o risco pequenos. O texto estrangeiro mais montado, também com cinco apresentações, foi de Samuel Beckett. A obra aparece como *A última fita* (quatro montagens) e *A última gravação*. Trata-se, assim como *Apareceu a Margarida*, de um monólogo em que um velho “dialoga consigo mesmo” com gravação feita de si mesmo em período anterior ao tempo da obra, rememorando acontecimentos.

Os chamados grandes espetáculos jamais deixaram de ser apresentados no Brasil, aproveitando-se aqui da chancela de sucesso dos grandes centros hegemônicos culturais: *O homem de la mancha*, *Hair*, *Jesus Cristo superstar*, *Piaf*, *Cabaré* e tantos outros, ao serem remontados por aqui, de certo modo, ganhavam mais e menos tonalidades ou singularidades ditas tropicais. Entretanto, como certa tendência imposta, concordam principalmente os produtores em montar determinados sucessos de bilheteria e de público desde que a partitura original de encenação fosse cumprida à risca (que entre os iniciados são chamados: “espetáculos com planta baixa definida”). Muitas obras passam a vir com uma espécie de manual de montagem (algo próximo à condição de *prêt-à-porter* ou *ready-made*), no sentido de tentar garantir certa qualidade assemelhada àquela dos países hegemônicos. Produto de entretenimento e com planejamento de mercado, naturalmente abocanhando bons espaços de representação, investimentos e com cobertura publicitária garantida por parte da grande imprensa, na década de 1980 foram apresentados espetáculos cujo encantamento daqui aproximava-se muito ao encantamento de lá (dos grandes centros de produção), como: *Aí vem o dilúvio*; *A chorus line*; *Evita*; *Oh, Calcutta!*

Enfim, ao mesmo tempo em que há processos de pesquisa dos espetáculos de sucesso em cartaz na *Broadway* (e não são poucos os produtores, atores e atrizes de certo teatro a fazer esta sondagem de mercado), muitos foram os sujeitos, compreendendo um número razoável a trabalhar muito nessas viagens à busca de produtos mais lucrativos, de sucesso garantido. Ao contrário desse fluxo, espalhado pelas ruas e praças, nas casas de espetáculos, nas salas de escolas profissionalizantes de atores, nas universidades de artes cênicas tantos atores, profissionais e amadores fizeram teatro, e dessas ações pouco se sabe. Parafraseando, de certa forma, verso de música popular: Muito falta para o Brasil conhecer o Brasil.

A década de 1980 na cidade de São Paulo, não se pode deixar de mencionar, representou um curto período de tempo para as experimentações de Luiz Roberto Galizia (1951-1985); década das primeiras experiências de Renato Cohen (1957-2006); década em que Myriam Muniz (1931-2004) trabalhou com muitos jovens e iniciantes em inúmeros cursos abertos e livres, trocando seus conhecimentos, apreensões de vida e concepções estéticas; década em que Lélia Abramo (1914-2004) participou de seu último espetáculo na cidade

de São Paulo;²⁶⁴ década em que a pioneira do chamado teatro-dança,²⁶⁵ em plagas paulistanas, Marilena Ansaldi, reapresentou muitos trabalhos e criou outros tantos. A bailarina-atriz apresentou *A paixão segundo G.H.*, de 1989; *Escuta Zé*, de 1981; *Geni*, de 1980; *Grand finale*, de 1985; *Hamletmachine*, de 1988; *Jogo de cintura*, de 1982; *Picasso e eu*, de 1982; *Se*, de 1984; *Um sopro de vida*, de 1979-80. Além disso, coreografou *Dona Flor e seus dois maridos*, de 1985 e *Oh, Calcutta!*, de 1986; década de possibilidade de apresentação e de experimentação da grande mímica e atriz Denise Stoklos. A atriz, que participou de muitas montagens, se consagrou por intermédio dos seguintes espetáculos: *Denise Stoklos – show de mímica*, de 1981; *Briga de foice*, de 1985; *Elis – se eu quiser falar com Deus*, de 1983; *Elis aniversário*, de 1986; *Julíada*, de 1987; *Maldição*, de 1983; *Mary Stuart*, de 1987; *Momentos malditos*, de 1983; *O Hamleto*, de 1985; *O rei devasso*, de 1984; *Um orgasmo adulto foge do zoológico*, de 1984.

De modo bastante parecido ao que se vive na primeira década do século XXI, tantas eram os espetáculos, que não era possível assistir a todos eles. Necessário fazer uma opção. Assim, como em qualquer outra época, a década apresentou muitas coisas boas e outras nem tanto, mas, no geral e no particular, mostrou o modo como homens pensavam, se relacionavam, sonhavam e partilhavam suas vidas.

APÊNDICE:

UMA REFLEXÃO ACERCA DO CONCEITO DE ACESSIBILIDADE

Tendo em vista a complexidade abarcada pelo popular, compreendendo também existir pouca reflexão e muito preconceito sobre o assunto, o apêndice presta-se fundamentalmente a apresentar algumas questões a partir das quais o popular pode ser pensado e desenvolvido.

I. Acessibilidade geográfica

Relegado apenas aos espaços fechados, inacessíveis ao grande público, fechado à nação, o teatro corre o risco de tornar-se entretenimento (ou experiência fundamental) de uma pequena casta cultural. A própria história do teatro ocidental e oriental nos indica, foi nas e das ruas e espaços abertos que o teatro extraiu sua força e sua forma fundamentais.

Teatro de rua, questões impertinentes. Luís Alberto de Abreu.

Ir ao encontro do público e estar aonde estejam as pessoas às quais o grupo essencialmente pretende formar uma “comunidade de ouvintes”, sem a utilização de fosso de orquestra ou de quartas paredes segregantes interpostos aos dois conjuntos de indivíduos presentes em um espaço de representação, caracteriza inicialmente um espaço comum. Espaços nos quais o grupo, constituído por vários indivíduos agregados e amparados por um significativo sentido coletivo, possa dar a todos o sentido de plenitude pela troca de experiências que potencialmente concerne e legitima sua existência. Nesse sentido e de acordo com Ernst Fischer (1981: 13): “(...) A arte é o meio indispensável para essa união do indivíduo com o todo; reflete a infinita capacidade humana para a associação, para a circulação de experiências e idéias.”

Se o espetáculo vai para a rua – rua que de acordo com Michel Certeau já é um espaço polemológico por excelência –, o caráter de contenda pode ser pontencializado e se ampliar. A interlocução pode pressupor também a reivenção de uma prática social, por intermédio da qual o “invadido” (aquele cujo espaço foi

²⁶⁴ Trata-se de *Os espectros* de H. Ibsen, dirigido por Emílio Di Biasi, espetáculo apresentado em 1985, no Teatro Domus. Nesse mesmo ano, no Rio de Janeiro, a atriz fez a personagem-título da obra *A mãe*, de Bertolt Brecht, dirigida por João das Neves, que lamentavelmente não chegou a ser apresentada nos palcos da cidade paulistana.

²⁶⁵ No sentido de aparar algumas arestas, o conceito teatro-dança refere-se a uma forma híbrida que mistura de modo harmonioso, mas repleto de contradições e contraposições entre o teatro e a dança. Ocorre nessa simbiose uma subjetivação do teatro e tentativas de objetivação da dança.

ocupado) interfere de modo tático na obra do “invasor” (artista que se apropria dos logradouros públicos). Nessa perspectiva – dependendo dos expedientes de trabalho que caracterizem o grupo a se apresentar na via pública (seja teatro de rua ou teatro na rua): espaço este no qual existem múltiplas interferências e que fomenta a dispersão –, a rua pode recuperar a condição de espaço reestruturante e possibilitador da palavra-ação ressignificada politicamente.

Além disso, tomando ampla reflexão apresentada pelo professor Ulpiano Bezerra de Meneses,²⁶⁶ acerca da perda do significado e representação simbólica dos monumentos, no século XX, a cidade já não é mais constituída por cidadãos, mas por passantes, passantes que não conseguem perceber nem a si e nem os monumentos pela cidade. Dessa forma, por intermédio do mesmo pensador, no texto *Os paradoxos da memória*, apud Danilo Santos de Miranda (2007: 28), mas em outro momento, afirma que o habitante das grandes cidades apenas passa pelos espaços sem praticá-lo: ele sai de um ponto e se encaminha para o outro “anulando o que existe no intervalo.” Por esta observação pode passar também a idéia de que, um espetáculo na rua, funcionaria como um monumento: uma narrativa visual, que levaria o indivíduo ou mesmo a comunidade a prestar mais atenção àquele espaço. Tal situação, na medida em que o espetáculo pressupõe um tempo de pouso e uma percepção espacial, pode redimensionar ou trazer à tona os problemas da própria comunidade de que o indivíduo faça parte. Assim, tudo aquilo quase ou pouco percebido pelos fluxos de passagem, pode despertar a consciência cidadã e organizativa da comunidade para reivindicar, encaminhar seus direitos.

Nesse particular, estratégias e táticas reivindicatórias e capacidade de exposição no concernente à defesa de idéias podem ajudar o reestabelecimento de fronteiras, reiventariando tanto o próprio espaço como seus protagonistas, agora estético-social. O cenário do espetáculo de/na rua, assumida ou “acidentalmente”, recorta a paisagem urbana, normalmente conhecida, apropriando-se da silhueta da cidade para redimensioná-la a partir de novas proposições dialógicas com a própria cultura da cidade.

Antes de passar a outro tópico, tendo em vista a relevância do conceito, não apenas para a prática teatral, com relação ao exercício ou procedimentos do jogar, no caso do teatro apresentado na rua, esse fazer pressupõe a busca de contato mais efetivo com a comunidade à qual o grupo está inserido e não apenas com uma parcela da sociedade, como ocorre com o teatro apresentado em espaços fechados. Tomando mais uma vez Michel de Certeau (1994: 83-4)

(...) os jogos *formulam* (e até formalizam) as *regras* organizadoras dos lances e constituem também uma *memória* (armazenamento e classificação) de esquemas de ações articulando novos lances conforme as ocasiões. Exercem essa função precisamente por estarem longe dos combates cotidianos que não permitem “desvelar o seu jogo”, e cujas aplicações, regras e lances são de uma complexidade muito grande.

A partir da perspectiva de Certeau, um espetáculo popular, apresentado na rua ou não, e que dialoga com a comunidade no sentido de troca de experiência significativa, pode tanto ajudar a balançar as convicções segundo as quais a vida é expiação e culpa como ampliar as possibilidades de reconhecimento das imposições e condicionamentos do mercado. De outra forma, como recorrentemente se diz, na prática teatral: jogar significa “colocar-se em situação”, estar em permanente estado de prontidão para responder, improvisar e relacionar-se efetivamente. Ainda nesse particular, para Bertolt Brecht:

²⁶⁶ Reflexão desenvolvida em sala de aula, durante curso de pós-graduação em História Social, matéria denominada: *Fontes Iconográficas na Pesquisa Histórica*, ministrada por Ulpiano Toledo Bezerra de Meneses, durante o primeiro semestre de 2005.

(...) jogar é transformar em decisão a opinião do que joga, na ausência de informações suficientes sobre o jogo dos adversários, é um desafio à sorte e aos determinismos (...). Quando não jogamos (isto é, quando vivemos pacatamente e sem riscos) também nos decidimos na ausência de informações suficientes, desafiando o acaso e determinismos; portanto, jogamos no mais profundo sentido da palavra.”²⁶⁷

Na conotação usada por Brecht, o jogo dá conta de uma indisposição à acomodação e uma predisposição à luta, intentada pela capacidade de pensar. De outra forma, através do jogar, o homem – que é uma coisa desmontável e passível de ser reconstruída – assim como a História, fazem-se um ao outro, transformando-se e produzindo-se mutuamente.²⁶⁸

A manifestação teatral que se aproxima de seu público (sua comunidade), sem restrições de quartas paredes e de fossos de orquestra; impedimentos econômicos como a cobrança de ingresso; sem subestimar ou superestimar o público; sem exigir e impor silêncio sepulcral e contrição absolutos com relação à obra e tantas outras exigências: efetivamente separatistas podem repropor o espetáculo como festa e encontro. Decorrente das conquistas políticas, muitos grupos na década de 1980 começam a trilhar esse caminho.

II. Acessibilidade temática

A redescoberta dos grandes temas capazes de incendiar multidões modificando os rumos de uma humanidade faminta de todas as fomes do mundo deveria ser um anseio generoso de todos os atores em potencial.

Hipocritando - Fragmentos e páginas soltas. Gianni Ratto.

É basicamente notório para todos aqueles envolvidos com a linguagem teatral que a arte é significativamente condicionada pelo seu tempo e que representa, de modos mais e menos explícitos, a humanidade. Produção amparada e afinada aos vislumbres, necessidades e esperanças de um indivíduo ou conjunto deles, numa situação histórica particular, o teatro pode materializar uma experiência desprendida, mas concernente à cotidianidade. Se o teatro conseguir propor um contato com a vida das pessoas ele pode interferir no comportamento e apreensão de si mesmos e do contexto em que elas estão. Dessa forma, e em tese – evitando dogmatismos ou cartesianismos – os temas ou assuntos a partir dos quais um texto se organiza precisam interessar e serem relevantes ao público onde a obra se apresenta.

Ao transformar o espaço de representação em uma ágora propícia à troca de experiências, muitos artistas criam e organizam sua obra para tentar prender, capturar, espantar, enlevar, irritar, divertir o espectador, e de fazer com que ele não se disperse do contexto criado por intermédio da obra, pelo menos no momento de sua apresentação. Dessa forma, do mesmo modo como certas substâncias ao serem misturadas, não dependem apenas de suas composições químicas, mas, e em grande medida: da temperatura, do tamanho e do material de que seja formado o recipiente que acolhe a mistura, da rapidez do manipulador e tantas outras variáveis, o espetáculo, como resultado final em um processo, repleto de desejos e alvos que nem sempre se combinam, compreende um conjunto de escolhas feitas, abrigantes de pontos de vista estéticos, políticos e econômicos. Por intermédio dessa trinca de escolha, que pode ser organizada das mais diversas maneiras, talvez se consiga escapar de certa abstração contida em genéricos “ter a perspectiva do povo na análise dos fenômenos sociais.”

²⁶⁷ *Apud* Henri Lefebvre. O teatro épico de Brecht como crítica da vida cotidiana. In: Bertolt Brecht *et al.* *Teatro e vanguarda*. Lisboa: Presença, 1970, p.60.

²⁶⁸ Cf. Bernard DORT. *Leitura de Brecht*. Lisboa: Forja, s/d.

Na condição de parceiro de aventura estética, em obra cuja recepção pressupõe mudez aparente e sem intervenção da platéia, cada espectador precisa ser encarado a partir de uma interessante *dualidade*. Fredric Jameson, ao discutir a importância da obra de Brecht – jamais apartada da militância política lembra dos traços filosóficos contidos na obra ou de uma dramaturgia enquanto filosofia – afirma: “Os filósofos burgueses insistem na distinção fundamental entre ação e contemplação. Mas o pensador verdadeiro (o dialético) não faz esta distinção. Se você a fizer, deixa a política para aqueles que agem e a filosofia para aqueles que contemplam, enquanto na realidade o político deve ser um filósofo e o filósofo um político.” (JAMESON, 1999: 101)

Espectáculos premiados pelo conceito-convenção de quarta parede dificilmente, para além do modo como se estruturam, podem apresentar uma temática ideologicamente denunciadora das amarras políticas aprisionantes da vida social de modo mais amplo. Longe de qualquer engessamento ou imposição que descarte a dialética, os grandes problemas político-sociais, na maior parte dos casos, encontra-se nas ruas e não dentro das salas de visitas. Algumas vezes o embate entre aquilo que se trama dentro de salas de visita e a contestação nas ruas também é interessante, como, por exemplo, em: *A ferro e fogo* de Luiz Carlos Moreira, *As confrarias* de Jorge Andrade, *Bella ciao* e *Cala boca já morreu* de Luís Alberto de Abreu, *Eles não usam black-tie* de Gianfrancesco Guarnieri, *Estado de sítio* de Albert Camus, *Os fuzis da Senhora Carrar* de Bertolt Brecht, *Teledium* de Albert Boadella, *Um inimigo do povo* de Henrik Ibsen. Outras vezes, ainda, o que se desenvolve entre várias salas de visita ou não, sem perder de vista o mundo também é muito interessante: *Apareceu a Margarida* de Roberto Athayde, *Gota d'Água* de Paulo Pontes e Chico Buarque de Hollanda, *Morte aos brancos* de César Vieira, *O rei da vela* de Oswald de Andrade, *Rasga coração* e *Mão na luva* de Oduvaldo Vianna Filho, *Terror e misérias do Terceiro Reich* de Bertolt Brecht e tantos outros. Dificilmente aquilo que se desenvolve apenas em uma única sala de visitas, tematizando problemas restritos àqueles que nela se encontram em processo de conversação, pode se prestar para a ida às ruas: *Casa de bonecas* de Henrik Ibsen, *O membro ausente* (*El miembro ausente*) de Ariel Barchilón, dentre tantas outras obras, são exceções.

Em tese, dependendo do modo como a obra venha a ser apresentada, todos os assuntos podem interessar ao teatro popular, que se organiza a partir de uma pluralidade de assuntos e de combinações. Dessa forma, tende a ganhar relevância no teatro popular, além do divertimento, a criação de personagens cuja estratégia consegue driblar, se contrapor e se vingar de seus algozes e exploradores: Caroba, de *O santo e a porca* de Ariano Suassuna, é um surpreendente e delicioso exemplo, senso de esperteza, oportunismo, retórica, tática estão presentes na personagem que aprendeu “com a vida”. Aliás, na comédia popular brasileira há um plantel de personagens absolutamente expressivo de gente que aprende a se defender muito bem de seus algozes: João Grilo e Chico de *O auto da compadecida* de Ariano Suassuna; Cearim de *O testamento do cangaceiro* de Chico de Assis; Matias Cão e João Teité de *Burundanga*, *O anel de Magalão*, *O auto da paixão e da alegria*, *O parturião*, *Sacra folia* de Luís Alberto de Abreu; Semicúpio de *As guerras do alecrim e da manjerona* de José Antonio da Silva – o Judeu; Fulaninha de *Fulaninha e Dona Coisa* de Noemi Marinho; Crespim e Pascoal de *A torre em concurso* de Joaquim Manoel de Macedo; Etelvina de *Cala a boca*, *Etelvina!* de Armando Gonzaga; Eusébio e Benvinda de *A Capital Federal* de Arthur de Azevedo e tantas outras. Todos os assuntos, de acordo com sua elaboração dramática, compreendendo a exposição do assunto, o ponto de vista a partir do o assunto seja desenvolvido, a função protagônica, os procedimentos de recepção podem interessar à ampla população da periferia da cidade (e que eventualmente, longe da chamada periferia geográfica, more em cortiços ou apertadíssimos apartamentos nos centros mais densamente povoados).

No concernente, à incapacidade de certos assuntos complexos serem capazes de assimilação pela classe trabalhadora, afirmam vários detratores de Brecht e do teatro épico em geral, que esta classe seria contrária aos novos temperos trazidos, por exemplo, pelas vanguardas. Brecht rebate mais este “achismo” a partir da metáfora segundo a qual a classe trabalhadora não é contrária aos novos temperos, mas à carne quando podre, referindo-se portanto ao assunto ou ao ponto de vista por intermédio do qual ele se apresenta. De certa forma, além de contestar as obras pautadas em procedimentos próximos à reificação – corolário de certo viés cultural do liberalismo hegemônico, principalmente pela insistência e imposição de certos e sempre repetidos assuntos –, é certo que Brecht contestava artistas, obras e mesmo movimentos que vendiam gato por lebre, a partir do, por ele chamado, teatro culinário.

III. Acessibilidade na criação e apresentação da personagem

O teatro épico é a tentativa mais ampla e mais radical de criação de um grande teatro moderno; cabe-lhe vencer as mesmas imensas dificuldades que, no domínio da política, filosofia, da ciência e da arte, todas as forças com vitalidade têm de vencer.

Poder-se-á fazer teatro épico onde quer que seja? Bertolt Brecht.

É certo que entrou para o senso comum a idéia segundo a qual, tanto as personagens como os modos de representação característicos do teatro popular, são estereotipados. Apesar de não discutir aqui o conceito, que é absolutamente ideológico – como o é, também, por exemplo, dizer que as personagens de Tchekhov são arquetípicas –, Brecht, em *Para o Sr. Puntilla e seu criado Matti. Notas sobre o teatro popular, apud* (Org.) Fiama de Pais Brandão (2005: 117) afirma: “(...) o incontestável é que o ator, ao representar a brutalidade, a infâmia, a fealdade, quer numa operária, quer numa rainha, não pode de forma alguma sair-se bem se não possuir sutileza e sentido de equidade e não for sensível ao belo. (...) A arte consegue apresentar a fealdade de um objeto feio de uma forma bela e a indignidade de um objeto indigno de uma forma digna.” De outra forma, o conceito de acessibilidade na criação da personagem passa também por outras, e fundamentais, lições de Brecht, segundo as quais: é preciso fugir do óbvio, desnaturalizar os assuntos e a cena, por intermédio de gestos e atitudes que priorizem uma apreensão crítica e transitem com a contradição, em perspectiva dialética.

De acordo com aquilo que se poderia chamar de grandes obras populares, que normalmente são também boas obras épicas, as personagens apresentadas por certo condicionamento social, têm capacidade para reconhecer as táticas que são obrigadas a adotar para se safar de seus algozes. Fundamentadas naquilo que se chama de sabedoria popular, as personagens populares têm retórica e conseguem argumentar, justificar e coerentemente a seu favor, mesmo de modo hiperbólico, mesmo de modo repleto de voltas.

A obra poética de Brecht é extensa, intensa e repleta de reveladoras surpresas. Muitas vezes, o autor utilizou-se da poesia para “demonstração” de algumas de suas teses conceituais. Assim, dentre as obras evocando um conceito, e neste caso o da mostraçõ (gesto explicitado, antecipado e partilhado com a platéia), é modelar o poema: *O mostrar tem que ser mostrado* (BRECHT, 2001: 241).

Mostrem que mostram! Entre todas as diferentes atitudes
Que vocês mostram, ao mostrar como os homens se portam
Não devem esquecer a atitude de mostrar.
A atitude de mostrar deve ser a base de todas as atitudes.
Eis o exercício: antes de mostrarem como
Alguém comete traição, ou é tomado pelo ciúme

Ou conclui um negócio, lancem um olhar
À platéia, como se quisessem dizer:
Agora prestem atenção, agora ele trai, e o faz deste modo.
Assim ele fica quando o ciúme o toma, assim ele age
Quando faz negócio. Desta maneira
O seu mostrar conservará a atitude de mostrar
De pôr a nu o já disposto, de concluir
De sempre prosseguir. Então mostram
Que o que mostram, toda noite mostram, já mostraram muito
E sua atuação ganha algo do fazer do tecelão, algo
Artesanal. E também algo próprio do mostrar:
Que vocês estão sempre preocupados em facilitar
O assistir, em assegurar a melhor visão
Do que se passa – tornem isso visível! Então
Todo esse trair e enciumar e negociar
Terá algo de uma função cotidiana como comer,
Cumprimentar, trabalhar. (Pois vocês não trabalham?) E
Por trás de seus papéis permanecem
Vocês mesmos visíveis, como aqueles
Que os encenam.

O gesto, como uma expressão reflexa (no sentido de não premeditada), como expressão imitativa e decalcada a certos modismos sociais e senhas entre iniciados), como expressão/manifestação reiterante a certos sentidos e significados postos pela fala caracteriza-se em uma resultante de diversos processos de escolha. Jean Loup Rivièrre ao afirmar que o gesto supõe permanentemente uma situação de interlocução, mas que não se reduz exclusivamente à comunicação, lembra que [o gesto]: “(...) dirige-se sempre a um *outro*, real ou imaginário, mediata ou imediatamente; (...) Antes de ser funcional, comunicativo ou estético, o gesto é aquilo que aliena ao homem uma parte do seu corpo para o mergulhar na rede significante da sociabilidade.”²⁶⁹ Brecht recomenda que se escolha entre os gestos aqueles que tenham uma acentuada determinação social. Portanto, o gesto escolhido ou atitude significativa tende a mostrar de modo claro quem é a personagem e o que ela representa socialmente. Trata-se, mesmo porque não interessa que seja de outra forma, de descartar o trânsito com a individualidade, e mostrar de modo alegórico o que a personagem representa na vida social e em determinado momento histórico.

Em importantíssima obra do início da década de 1980, abrigando a dialética do gesto e do contragesto, chamado por Brecht de *gestus*, pode ser encontrado em cena de *Bella ciao* de Luís Alberto de Abreu. Apesar de se gostarem muito, por escolha e imposição amedrontada dela, Ribeiro e Maria se separam. Maria não queria ter a mesma vida de sobressaltos que a mãe, com relação ao pai, trabalhador anarquista. Maria opta por um casamento tranqüilo, distante das lutas político-militantes. José, seu marido, tem uma visão liberal, aposta em si e no progresso de uma vida pessoal sem riscos. Com o sumiço e a morte do irmão comunista, durante o Estado Novo, Maria separa-se de José: não lhe é mais possível levar uma relação mergulhada na neutralidade e tranqüilidade em dias de barbárie. Abreu, que nomeia cada cena, adotando proposição recomendada por Brecht, apresenta na Cena 12: *Rápido reencontro* o seguinte diálogo, depois da separação de Maria:

(Maria e Ribeiro estão um diante do outro, à média distância.)

²⁶⁹ Jean-Loup RIVIÈRE. Gesto. In: *Enciclopédia Einaudi*, v.11. Lisboa: Imprensa Oficial – Casa da Moeda, 1987, p.14.

Ribeiro – Onde você está?

Maria – Na casa do papà.

Ribeiro – Você está bem?

Maria – Estou ficando bem. Quando você saiu da prisão?

Ribeiro – Há um mês.

Maria – Você não se cansa de volta e meia ir preso?

Ribeiro – Eu estou cansado. É a polícia que não cansa de me prender. *(Maria sorri.)* Também não é tanto assim. Essa foi a segunda vez.

Maria – Que está fazendo?

Ribeiro – O de sempre. E como está seu pai?

Maria – Bem. Um pouco mais velho.

Ribeiro – Você continua bonita. *(Tenta se aproximar.)* Maria, eu...

Maria *(Cortando, mas sem dureza.)* – Não fale, Ribeiro.

Ribeiro – Foi uma época dura. Nós sobrevivemos.

Maria – Foi. Mas eu estou mais interessada nessa época que vem. As manhãs são sempre melhores.

Ribeiro – A gente sobrevive é pra reaprender. Sempre.

Maria – Eu vou indo. *(Não sai do lugar.)*

Ribeiro – Você está bem?

Maria – Hu-hum. *(Sorri.)*

Ribeiro – Eu li que os índios mostram com orgulho as cicatrizes de guerra.

Maria – Eu sou do Brás. É longe do Amazonas.

Ribeiro – Eu vou indo, Maria. *(Não se move do lugar.)*

Maria – As manhãs são sempre melhores.

Ribeiro – Os que sobrevivem têm a obrigação de reaprender.

Maria – As manhãs são sempre melhores.

Ribeiro – Eu vou indo, Maria.

Maria – Eu vou indo, Ribeiro. *(Nenhum dos dois se move. A luz fica algum tempo e depois cai lentamente.)*²⁷⁰

Trata-se de uma belíssima cena. Nela, Maria e Ribeiro, ao despedirem-se um do outro, permanecem “plantados” no mesmo lugar. Dizem uma coisa, mas agem de outro modo. Essa contradição – nesse caso, espécie de hiato emocional – caracteriza, para Brecht, um *gestus*. A atitude revela o desejo mais verdadeiro e profundo, mas não é suficiente para aproximá-los. Atitude, dialética, repleta de desejos contraditórios: entre motivações determinantes (o desejo de estarem fisicamente mais próximos) e secundárias (utilização de discurso apartante) pode aproximar muito as personagens aos processos de defesa mediados pela utilização de discursos prontos utilizados pelo espectador. O recolhimento do sentimento da personagem pode levar o espectador não só a pensar acerca desse preterimento-carregado-de-desejo, mas a julgar a cena e a si mesmo. Pode ajudá-lo a entender que a incapacidade das personagens não decorre tanto de opções pessoais, mas, normalmente, das injunções históricas e sociais. Ao perceber mais profundamente, o espectador pode (re)aprender a julgar para além da tranquilidade sucitada por uma aparência ordenada em uma sociedade administrada.

²⁷⁰ Luís Alberto de ABREU. *Bella ciao*. In: Revista *Teatro da Juventude*. São Paulo: Governo do Estado de São Paulo – Secretaria do Estado da Cultura, vol.XVI, nº 38, novembro de 2001, p.106-7. Esta obra é apontada por inúmeros conhecedores e especialistas de teatro como uma das mais importantes e significativas da década de 1980. Ilka Marinho Zanotto, participando de evento promovido pelo jornal *O Estado de S. Paulo: O que o crítico fez pela arte no ano passado?*, com coordenação de Cremilda Medina e Maria da Glória Lopes, afirma: “Com base na opinião dos colegas críticos, vi os espetáculos mais importantes. E realmente, diante do mar de mediocridade que está aí, eu há muito não estou sendo motivada a ver teatro. (...) *Bella ciao* – para mim é o espetáculo mais importante dos que vi este ano, em termos absolutos e não só comparativos – está sem público”. *O Estado de S. Paulo*, domingo, 02/01/1983, p.20.

Às vezes, a escolha por um conjunto de atitudes da personagem ou o alargamento gestual do épico, de acordo com as proposições apresentadas por Gerd Bornheim (1992: 243-310), caracterizam-se em mergulho objetivo na própria substância objetiva, ou no que ela possa ser. De outra forma, por intermédio daquilo que Brecht preconiza representar o alargamento gestual do conceito de épico, que Hegel teria chamado de substância objetiva, o dramaturgo alemão nomeava processo. De outra forma, por intermédio de determinada seleção de gestos pode-se entender para além da personagem certos mecanismos a partir dos quais a História se faz como um processo social, de que é feita a vida, ou como uma substância social também em processo e em desenvolvimento. Assim, mesmo em processos estéticos, tanto o conhecimento das situações como a tomada de posição com relação a eles não são entidades diferentes, mas aspectos distintos de uma mesma manifestação de valor. A justaposição entre o “querer e o não poder” ou o “poder e o não querer” das personagens intentam juízos e a compreensão de que os mesmos funcionam, de modos explícitos ou não, como parte de uma totalidade, que abarca o real, as imagens do mundo, as concepções do mundo. Dessa forma, a atitude dúbia de Maria e Ribeiro, de *Bella ciao* precisa ser analisada não como um ato (ou impossibilidade) isolado, mas decorrente de um complexo de problemas. Com Agnes Heller (1992: 14):

As escolhas entre alternativas, juízos, atos, têm um conteúdo axiológico objetivo. *Mas os homens jamais escolhem valores*, assim como jamais escolhem o bem ou a felicidade. Escolhem sempre idéias *concretas*, finalidades *concretas*, alternativas *concretas*. Seus atos concretos de escolha estão naturalmente relacionados com sua atitude valorativa geral, assim como seus juízos estão ligados à sua imagem do mundo. E reciprocamente: sua atitude valorativa se fortalece no decorrer dos concretos atos de escolha. A heterogeneidade da realidade pode dificultar extraordinariamente, em alguns casos, a decisão acerca de qual é a escolha que, entre as alternativas dadas, dispõe de maior conteúdo valioso; e essa decisão – na medida em que é necessária – nem sempre se pode tomar independentemente da concreta pessoa que a pratica.

À luz do apresentado neste item e compreendendo as chaves de acessibilidade, no sentido de maior explicitação das determinações sociais da personagem, e partindo do pressuposto fundamental de que nas práticas populares de representação não existem quaisquer paredes a separar os dois grupos distintos, entretanto articulados, de sujeitos: público e atores. O ator, no processo épico, assim também como para Stanislavski deve aperfeiçoar-se no ato crítico da observação. A diferença desta capacidade entre Stanislavski e Brecht, de acordo com o segundo não deve fundamentar-se no decalque (colar-se a um modelo e copiá-lo absoluta e servilmente), mas no conceito de reprodução, que contempla um viés histórico-crítico da personagem e dos embates que ela trava em seu percurso na obra. Nesse sentido, vale reiterar como fundamental que os aspectos da historicidade pressuposta pelo trabalho do ator, no sentido da construção da sua personagem, precisa cultivar a “(...) historização, que no fundo é a consciência da mutabilidade de tudo e todos. Pela historização portanto o ator não trabalha amparado em referenciais definitivos e estáticos, dados de uma vez por todas; as ações apresentam então certa ambigüidade, como se não pudesse apreendê-las como um todo pronto.” (BORNHEIM, 1992: 264)

A personagem construída numa perspectiva épica deve contemplar, portanto – enquanto exercício de superação e de transformação (o que não é fácil) -, particularidades pessoais e transitórias, contrapostas àquelas sociais, históricas e classistas, evidenciando, fundamentalmente, as contradições mais essenciais. Mais amplo que isso, e daí definitivamente o rompimento com os pressupostos stanislavskianos, o trabalho do ator, ou o seu mostrar (ato de mostraço) deve priorizar a atitude contraditria entre o *gestus* do ator e aquele da personagem. O ator “(...) deve ter no apenas uma viso da realidade, como essa viso deve saber ser crtica, e, mais ainda, tal crtica deve fazer-se presente no trabalho artstico do ator – e dentro desse contexto

que surge o cultivo do distanciamento.” (BORNHEIM, 1992: 261) Para além dessas considerações, no concernente ao trabalho do ator este deve buscar o *gestus*, que pressupõe: “(...) a expressão mímica e gestual das relações sociais, nas quais os homens de uma determinada época se relacionam.” (BORNHEIM, 1992: 281) Ainda com relação ao termo, lembra Bornheim, na mesma obra, as seguintes questões: com Brecht, certos termos aparecem de repente e sem explicação. A expressão latina *gestus* faz parte desse tipo de aparição, mas lembra, entretanto, que “(...) possivelmente o seu emprego esconda algum tipo de inquietação” (p.280); e que o conceito “(...) aparece provavelmente como sinônimo de seu derivado alemão, *Geste*.” Em nota de rodapé, afirma Bornheim tratar-se de um movimento rico em expressão.

Em tese, o desenvolvimento de certa gestualidade, contraditória, revelante e explicitante do social (“pelo gesto o ator por inteiro se faz social”) surgiu pelo fato de Brecht considerar que no teatro literário de seus dias os atores, presos por questões metafísicas e íntimas da personagem, terem perdido, desvalorizado ou reduzido ao máximo a função do gesto. Para Brecht, entretanto, o gesto social é fundamental pelo fato de, por intermédio dele, poder-se estabelecer as relações entre o texto e o espectador. Nesse sentido, lembrava o dramaturgo que, *apud* Gerd Bornheim, *op.cit.* (1992: 279): “(...) o caráter de um homem é produzido por sua função.” De outra forma, e como aparece: “(...) os sentimentos devem ser extrovertidos, postos em termos de exterioridade, isto é, devem ser desenvolvidos e transformados em gestos. Desse modo a expressão se faz exterior.”

Por incrível que possa parecer, principalmente a quem defende a tese de que o trabalho do ator inserido nas formas populares, é estereotipado, espontaneista, pouco elaborado e tantos adjetivos próximos a este, é bom ter presente a limpeza, o caráter alegórico e a explicitação para além do si mesmo desses artistas. De outra forma, e pela tentativa de alcance universal do gesto, por exemplo, para o ator que trabalha na rua, é importante lembrar a sofisticação necessária no labor gestual para que a personagem e seus contornos possam ser entendidos por uma platéia formada por crianças da mais tenra idade àqueles espectadores inseridos na chamada terceira idade.

IV. Acessibilidade com relação à escolha por certa visualidade.

(...) seja qual for a situação e o código empregado – visual, gestual ou outro qualquer – o certo é que nas mais variadas formas de entretenimento e cultura popular desfrutadas “em casa”, “fora de casa mas no pedaço”, pode-se constatar o mesmo processo de produção e circulação de significados cujos efeitos são, de um lado, a constituição de um pedaço concreto de relações e, de outro, o estabelecimento de passagens entre o “pedaço” e a sociedade mais ampla. Existe, portanto, entre as instituições e valores sociais dominantes e o plano do concreto vivido, um complexo sistema de mediações que processa, em ambos os sentidos, as múltiplas formas de intersecção entre o “nós do pedaço” e o “eles” dos centros de poder da sociedade abrangente.

Festa no pedaço: cultura popular e lazer na cidade. José Guilherme Cantor Magnani.

Apesar de a imagem como representação visual dos objetos materiais estar ligada também àquela do domínio imaterial (mental), um contingente enorme de pessoas não vê mais apenas o material: vê, sobreposta à materialidade uma imagem mental idealizada, grandemente imposta por uma concepção hegemônico-ideológica, de como as coisas devem ser. Assim, sem fazer apologia a qualquer civilização visio-apocalíptica: de George Orwell a Francis Fukuiama, passando por Umberto Eco e Aldoux Huxley, aquilo que se sabe ou o que se imagina saber, aquilo em que se acredita ou que se imagina acreditar, afeta o nosso modo de ver as coisas e com elas nos relacionarmos.

É bastante comum, nos dias de hoje, tomar como referente da realidade empírica as imagens criadas e apresentadas culturalmente pela indústria da diversão e elas colocarem-se como referência visual e mesmo como convenção do real, depositadas que estão no imaginário. A grotesca e tão alardeada exemplificação, pelo senso comum da flor natural ser “tão linda e nem parecer de verdade!” aproxima-se, enquanto ilustração, daquilo que aqui se diz. Assim, se a organização dos sentidos é histórica, e eles “falam”, sobretudo, pela visão, a partir do exemplo suscitado, percebe-se o quanto nossa capacidade perceptiva tem se perdido.

A apreensão visual pressupõe o reconhecimento (parcial ou total) da coisa vista: seja a partir de ícones, de índices ou de símbolos. Nesse particular, faz-se importante, e tomando John Berger (s/d: 14-16): *“Solamente vemos aquello que miramos. Y mirar es un acto voluntario (...) Nunca miramos sólo una cosa; siempre miramos la relación entre las cosas y nosotros mismos. (...) aunque toda imagen encarna un modo de ver, nuestra percepción o apreciación de una imagen depende también de nuestro propio modo de ver.”*

A não compreensão imediata da imagem (que é sempre um corpo físico e não apenas um conjunto de significação), no exato instante de sua aparição caracteriza ou entropiza uma relação de percepção exigida e construída sintomaticamente nas chamadas artes da representação. Nessas manifestações, os símbolos (que costumam ser apresentados a partir de um sistema polissêmico extremamente complexo), apresentados em escala 1:1, desfilam diante de nossos olhos, como se estivéssemos em uma estação, contemplando a um objeto ou artefato material, mas que se sabe não ligado concretamente à vida social e mundana, e que passa lancinantemente. Parafraseando Baudelaire que afirmava ser a arte “uma floresta de símbolos”, nas manifestações espaço-temporais, pessoas-atores, na condição de personagens, apresentam-se numa cenografia em que tudo, pela semelhança à realidade empírica, caracteriza-se em simulacro dessa realidade “realisticamente irreal”, mas rigorosamente apresentada na condição de símbolo visual: tentando interpretações e diálogos com a realidade ficcionalizada. Essa profusão de símbolos pode ser ainda mais destacada e ampliada do ponto de vista pático – e dependendo da forma utilizada pelo encenador –, por luzes, maquiagens, trilha sonora, ajustamentos prosódicos, físicos e todos os recursos que compõem o espetáculo teatral.

Decodificar a trama simbólico-imagética nas artes da representação demanda a familiaridade, trânsito e a articulação de um complexo sistema estético-cognitivo, rigorosamente amparado pela vida social, e aqui a similitude entre o estudo da história e o da criação artística têm em comum um determinado modo de formar imagens.²⁷¹ historiador e dramaturgo (que transita com o épico), a partir de diferentes formas, alvos, objetivos e interesses, presentificam o passado. A interpretação em arte, entretanto, apresenta um grande problema: nem sempre o sentido de uma obra é perceptível no instante-já (seu *hic et nunc*) em que se está em relação com ela. Nesse sentido, salvaguardadas as diferenças, uma vez que os autores tratam especificamente da questão da análise de textos (sem, entretanto, esquecer que toda manifestação ligada ao universo das artes da representação sustenta-se também em um texto), Flamarion Cardoso e Ronaldo Vainfas, em *História e análise de textos*, oferecem excelentes pistas com relação a essa questão. Afirmam os autores que todo documento é portador de um discurso e que, em arte, sobretudo, mas não exclusivamente, o conteúdo histórico que se

²⁷¹ Peter BURKE. *Testemunha ocular: história e imagem*. Bauru: EDUSC, 2004, tomando John Huizinga lembra tal aproximação. Aliás, e no infinitivo, o verbo criar refere-se a formar. Assim, se uma das exigências fundamentais do historiador é também buscar ver aquilo que ainda não foi visto, percebido (estabelecendo certos e determinados tipos de articulação): a despeito de muitos olhos antes terem passado pelo objeto do conhecimento, o ato de ver se caracteriza, a partir da ênfase ao desenvolvimento dos processos perceptivos, fundamentalmente, em dar formas às imagens da vida social, transcribindo-as a partir de discursos diferentes. Fayga Ostrower – *Criatividade e processos de criação*. Petrópolis: Vozes, 1981 – apresenta a tese de que o homem cria não porque goste ou queira, mas por necessitar. Desse modo, afirma a autora, “nada existe que não seja forma” e que o formar decorre da capacidade de percepção, cujo nexos articula o sentir e o entender.

pretende recuperar depende muito, dentre outros, da forma do texto: seu vocabulário, seus enunciados, tempos verbais. Dessa maneira, a história não se reduz à estrutura do texto e nem ela pode ser desprezada para a análise dos conteúdos histórico-social dos discursos.²⁷²

Ato decifratório e permanentemente intercambiante, a partir de uma metodologia analítica, é preciso não perder de vista que as fontes visuais (e nelas as artísticas) precisam ser apreendidas em função de três dimensões que se articulam: a formal, a semântica e a social.²⁷³ Para completar, citando Martine Joly: “(...) a significação global de uma mensagem visual é constituída pela interação de diferentes ferramentas, de tipos de signos diferentes: plásticos, icônicos, lingüísticos. E que a interpretação desses diferentes tipos de signos joga com o saber cultural e sociocultural do espectador, de cuja mente é solicitado um trabalho de associações.”²⁷⁴

Não se propondo à reprodução ilusionista e emocional do real, os espetáculos épicos e populares intentam a imaginação do espectador e potencializam o real, em suas contradições. Na tradição popular, realidade e sonho aparecem fundidos, amalgamados; portanto, a imaginação que Walter Benjamin afirma, em *O narrador*, ser a mais épica das faculdades humanas, ao potencializar o real – de acordo ainda com proposições de Bertolt Brecht, segundo as quais “em um objeto existem múltiplos outros objetos” – intenta sua descoberta. Nesse processo, o trânsito com os expedientes metalingüísticos são absolutamente fundamentais para haver processo de troca de duas distintas, mas próximas realidades: a do sujeito que assiste a obra e aquela dos sujeitos que a produziram. O espetáculo, previamente preparado, mas a partir de uma estrutura repleta de lacunas, vai sendo preenchido/completado pela relação cena-platéia, que, às vezes, forma um grande palco. Nessa perspectiva, a visualidade e tudo que pode ser apreendido pelos olhos é vital e precisa garantir certa precisão.

É fundamental, então, que se repense o visual, o visível e a visualidade a partir de suas dimensões sociais, o que quer dizer, de acordo com as teses de Ulpiano Toledo Bezerra de Meneses, que visual refere-se à sociedade e não às fontes; e que a imagem, como qualquer outro artefato, é também uma coisa que se caracteriza em parte viva de nossa realidade social. A visualidade, rigorosamente amparada no efetivo das relações, se caracteriza em dimensão significativa da vida e dos processos sociais. Ainda com Ulpiano Toledo Bezerra de Meneses: “(...) os sentidos jamais se encontram nas imagens, nelas próprias, engastadas em atributos formais à espera de um gatilho universal que os detone.”²⁷⁵ Próximo a tais observações, afirma Peter Burke: “(...) as imagens não são nem um reflexo da realidade social nem um sistema de signos sem relação com a realidade social, mas ocupam uma variedade de posições entre estes extremos. Elas são testemunhas dos estereótipos, mas também das mudanças graduais, pelas quais indivíduos ou grupos vêem o mundo social, incluindo o mundo de sua imaginação.”²⁷⁶

Nessa perspectiva, relações, objetos, adereços e a própria visualidade da cena precisam ser criados e formulados a partir de sua função social, como objeto de uso e também como objeto de troca. Partindo, de certa forma, das mesmas preocupações e trânsito com a alegoria, no teatro épico – que não reconstitui de modo decalcado o real –, ao escolher um objeto para a cena nele se o faz primordialmente a partir de escolhas simbólico-sociais que transcendam a própria cena, e por meio do qual se busque denunciar os processos de alienação, a partir da reificação e da fragmentação do homem. A coisificação do homem pela fetichização da

²⁷² Cf. Flamarion CARDOSO e Ronaldo VAINFAS (Org.). *Domínios da história*. Rio de Janeiro: Elsevier, 1997.

²⁷³ Cf. Artur FREITAS. História e imagem artística: por uma abordagem tríplice. In: *Estudos históricos*. Rio de Janeiro, número 34, jul./dez., 2004, p.3-21.

²⁷⁴ Martine JOLY. *Introdução à análise da imagem*. 7ª ed. São Paulo: Papyrus Editora, 2004, p.113.

²⁷⁵ Ulpiano T. Bezerra de MENESES. A fotografia como documento: Roberto Capa e o miliciano abatido na Espanha. Sugestões para um estudo histórico. *Revista Tempo*. Niterói, 7 (14), jan./jun., 2003, p.143.

²⁷⁶ Peter BURKE. *Testemunha ocular: história e imagem*. *Op.cit.*, p.232.

mercadoria tende a instaurar uma forma de relação social entre as coisas. Fundamentado em acurada leitura de Marx, e transpondo alguns de seus conceitos para as artes, afirma Mário Fernando Bolognesi (1996: 197-8):

(...) a mercadoria passa a reter uma unidade que não se encontra mais no homem, ou na relação de produção. Ela, por assim dizer, sintetiza o capitalismo, a propriedade privada e o trabalho alienado, pois se coloca como resultado e objetivo último das relações sociais. As relações entre os homens atingem uma forma racional e abstrata na mercadoria, um abstracionismo, contudo originário do universo concreto da produção.

O fetichismo aponta o caráter velado daquela aderência metafísica e teológica, que quer esconder suas marcas essenciais, efetivamente concretas, e encontra na forma dinheiro a sua mais sublime efetivação. O invólucro místico da mercadoria manifesta-se, pois, no valor de troca. O uso tem interesse para os homens, mas somente a troca é que confere o estatuto último da coisa produzida, na forma de mercadoria, como relação social entre coisas, que são, igualmente, relações entre os homens.

Tomemos aqui a já mencionada *Gota d'água* de Paulo Pontes e Chico Buarque de Hollanda (1976: 32-4), uma vez que nela há uma proposta cenográfica de divisão da obra em *sets*, é preciso escolher claramente os objetos que possam evocar o ambiente em que as cenas acontecem. Para o apartamento de Creonte, os autores privilegiaram uma ampla gama simbólica contida na cadeira, pelo fato de ela, segundo o próprio Creonte, cuja filha deve se casar com Jasão (um sambista e morador da vila a qual Creonte é dono):

Você já parou pra pensar direito
o que significa uma cadeira? A cadeira faz
o homem. A cadeira molda o sujeito
pela bunda, desde o banco escolar
até a cátedra do magistério
Existe algum mistério no sentar
que o homem, mesmo rindo, fica sério
Você já viu um palhaço sentado?
Pois o banqueiro senta a vida inteira,
o congressista senta no senado
e a autoridade fala de cadeira
O bêbado sentado não tropeça,
a cadeira balança mas não cai
É sentando ao lado que se começa
um namoro. Sentado está Deus Pai,
o presidente da nação, o dono
do mundo e o chefe da repartição
O imperador só senta no seu trono
que é uma cadeira co'imaginação
Tem cadeira de rodas pra doente
Tem cadeira pra tudo que é desgraça
Os réus têm seu banco e o próprio indigente
que nada tem, tem no banco da praça
um lugar para sentar. Mesmo as meninas
do ofício que se diz o mais antigo
têm escritório em todas as esquinas
e carregam as cadeiras consigo
E quando um homem atinge seu momento
mais só, mais pungente de toda a estrada,

mais uma vez encontra amparo e assento
numa cadeira chamada privada
(*Tempo*) Pois bem, esta cadeira é a minha vida
Veio do meu pai, foi por mim honrada
e eu só passo pra bunda merecida
que é que você acha?
(...)
Um dia vai ser sua essa cadeira
Quero ver você nela bem sentado,
como quem senta na cabeceira
do mundo. Sendo sempre respeitado,
criando progresso, extirpando as pragas,
traçando o destino de quem não tem,
fazendo até samba, nas horas vagas
Porém... existe um pequeno porém
Não vai ser assim, pega, senta e basta
Primeiro você vai me convencer
que tem condições de assumir a pasta.

Trata-se de um texto repleto de alegorias sociais, escrito em 1975 – adaptado de texto anterior, para ser apresentado em canal de televisão, criado por Oduvaldo Vianna Filho para *Medéia* de Eurípedes – que apresenta, de acordo com os próprios autores na introdução da obra, algumas das estratégias adotadas por regimes ditatoriais para cooptar, dentre os quadros das classes médias, os melhores, para dar representatividade e legitimidade institucional ao próprio regime. Dessa forma, representando o poder, a figura que na Grécia da Antiguidade tinha conotação de governador e de usurpador, o pragmático Creonte alicia outros que como ele podem se bandear para o estrato ou classe dos que governam, os *áristos* (os melhores, excelentes): aqueles que podem exercer o mando por sua condição e natureza superior naquele contexto e momento histórico. Ao escolher a cadeira-trono, Creonte dá uma lição de *Príncipe* ao futuro genro e demonstra claramente os seus interesses. Acessibilidade garantida no concernente a uma escolha rigorosamente alegórica: do simples ao complexo, do geral ao particular, do comum ao maravilhoso, do consuetudinário ao imaginativo ilimitado, do tornado natural à desnaturalização.

Tomando ainda o assunto assento como referência, na primeira obra de Bertolt Brecht, *Baal* (1818-19) a referência é alegórica, mas carrega um caráter absolutamente iconoclasta, niilista e escatológico, mais atento às características estéticas da obra, que se liga ao expressionismo alemão. Canta a personagem Baal uma música cujos versos, absolutamente grotescos, apresentam:

Orge me disse que o melhor lugar
Não é a sepultura dos meus pais,
Nem o confessionário, nem bordéis,
Nem o macio colo quente e gordo.
Orge me disse que o melhor lugar
Para ele era sempre a privada.
É um lugar onde se está contente,
Por cima estrela, por baixo estrume.
Lugar maravilhoso, onde se pode

Mesmo em lua de mel ficar sozinho.

Na humildade, lá você se encontra:

Um ser humano que nada retém.

Lugar onde toda sabedoria

Prepara a pança para novas orgias.

Descansa-se o corpo agradavelmente,

Fazendo-se algo para si com afínco.

Lá você se reconhecerá a si mesmo,

Um ser glutão que come na privada.²⁷⁷

Enfim, utilizando-se de alegorias identificáveis, repleta de alusões às situações e objetos ordinários e carregados por assumida e explicitada historicidade: objetos sociais, do cotidiano. Brecht tem uma produção repleta de obras poéticas significativas, dentre elas, e no contexto que aqui se busca demonstrar, pode-se encontrar:

De todas as obras humanas, as que mais amo

são as que foram usadas.

Os recipientes de cobre com as bordas achatadas e com mossas,

Os garfos e facas cujos cabos de madeira

Foram gastos por muitas mãos: tais formas

São para mim as mais nobres. Assim também as lajes

Em volta das velhas casas, pisadas e

Polidas por muitos pés, e entre as quais

Crescem tufo de grama: estas

São obras felizes.

Admitidas no hábito de muitos

Com frequência mudadas, aperfeiçoam seu formato e tornam-se valiosas

Porque delas tantos se valeram.

Mesmo as esculturas quebradas

Com suas mãos decepadas, me são queridas. Também elas

São vivas para mim. Deixaram-nas cair, mas foram carregadas.

As construções quase em ruína

Têm de novo a aparência de incompletas.

Planejadas generosamente: suas belas proporções

Já podem ser adivinhadas; ainda necessitam porém

De nossa compreensão. Por outro

Elas já serviram, sim, já foram superadas. Tudo isso

Me contenta.²⁷⁸

Em meu quarto, na parede caiada

Há uma curta vara de bambu, ligada

A um gancho de ferro, para

Retirar redes da água. A vara

Apareceu numa loja de coisas velhas, "downtown". Ganhei-a

De meu filho no aniversário. Está gasta.

²⁷⁷ Bertolt BRECHT. Baal. In: *Bertolt Brecht. Teatro completo*, 1. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986, p. 27-8.

²⁷⁸ Bertolt BRECHT. De todas as obras. In: *Bertolt Brecht – poemas: 1913-1956*. 6ª ed. São Paulo: Editora 34, 2001, p.84.

Na água salgada a ferrugem do gancho corroeu o cordão.
Esses indícios de uso e de trabalho
Emprestam-lhe grande dignidade. Gosto
De pensar que esse aparelho de pesca
Foi-me deixado por aqueles pescadores japoneses
Que foram banidos da Costa Oeste, confinados em campos
Como estrangeiros suspeitos; que me chegou às mãos
Para lembrar-me tantas
Questões humanas não solucionadas
Não insolúveis, porém. (BRECHT, 2001: 296)

TERCEIRO CAPÍTULO:

TUOV RISCANDO O CHÃO NA PERIFERIA DA CIDADE – EM PLENO PERCURSO DE ANDANÇA O “ESPARRAMENTO” DE UMA IDÉIA DE TERRITÓRIO LIVRE

Sem voltar a insistir sobre as implicações sócio-econômicas do *lugar* onde se produz um estudo etnológico ou histórico, nem sobre a política que, desde as origens da pesquisa contemporânea, inscreveu o conceito *popular* numa problemática de repressão, é necessário levar em conta uma urgência: caso não se fique esperando que venha uma revolução transformar as leis da história, como vencer hoje a hierarquização social que organiza o trabalho científico sobre as culturas populares e ali se repete?

A invenção do cotidiano. Michel de Certeau.

Entre 1980 e primeiro semestre de 1981, foi desenvolvido um projeto de pesquisa compreendendo a realização de três seminários – nos quais se apresentavam observações gerais sobre algumas dificuldades e alguns dos interesses contidos na expressão “nacional-popular” –, cujo tema central buscou desenvolver uma reflexão e oferecer uma articulação entre os conceitos do nacional e do popular na cultura brasileira. Desse processo de reflexão, Adauto Novais, além de coordenar a série de encontros, prefaciou publicação em cujo texto chama a atenção para algumas das questões propostas por Marilena Chaui segundo as quais a expressão nacional-popular empiricamente concerne a um conceito ideal que diz respeito a “sentido de discurso”. Esse sentido de discurso destrói as diferenças culturais, a identificação do indivíduo com sua classe, raça e etnia; transforma a multiplicidade de desejos em um único: o de participar do genérico e abstrato sentimento nacional. Nessa perspectiva, a expressão nacional-popular, compreende, segundo o autor, de uma

(...) Operação diabólica e eficiente que faz com que o desejo recaia não sobre um objeto real – a própria cultura – mas sobre um sentimento externo e abstrato. (...) Apagam-se as diferenças culturais em favor da ficção de que todos somos iguais. Ampliam-se as zonas de sombra e silêncio sobre o que “deve” ser esquecido e sobre o que não deve. (...)

(...) o discurso da identidade cultural que nega a palavra àquele do qual se fala, da mesma forma nega a palavra a quem fala – entendendo por palavra o ato de revelar.²⁷⁹

Negando as generalizações perversas e abstratizantes e guiando-se por um fazer em que os procedimentos tanto estéticos como grupais apontem e trabalhem as diferenças, enfatizem e estimulem as relações de criação partilhadas, proponham instâncias de discussão da obra com seus destinatários é o que melhor parece definir a totalidade da produção cultural enfeixada pelo teatro popular apresentado pelo TUOV. Ainda que não de modo explícito, parece haver por parte do Grupo certo trânsito com o conceito de popular apresentado por Gramsci e destacado no segundo capítulo desta tese, sobretudo no concernente a pensar o nacional ligado à recuperação da cultura como patrimônio das classes populares, compreendendo tanto o direito de acesso como o de produção de obras artísticas. A radicalização de um grupo de teatro inserido em uma imemorial tradição amadora, cuja bandeira e prática pressupõem artística e socialmente o não “vender gato por lebre”; que não aceita barganhar com seus princípios de defesa intransigente da liberdade; que defende temática e estruturalmente uma prática popular de acessibilidade da obra artística; que acredita na arte como uma defesa e prática democráticas; que defende e viabiliza o acesso de práticas artísticas à toda

²⁷⁹ Adauto NOVAES. Apresentação. In: Marilena CHAUI. *O nacional e o popular na cultura brasileira – seminários*. Op.cit, p.8-9.

população; que participou dos principais eventos em prol da democratização do país nas últimas décadas: anistia, término da ditadura militar, solidariedade a presos políticos, eleições diretas, término da censura etc. Por último, para César Vieira, é bastante claro que qualquer proposta popular de teatro pressupõe, antes de qualquer outra coisa, a conquista de uma dinâmica de relação interna por meio da qual não se perca de vista que é necessário colocar o povo em cena, tanto seus intérpretes como suas personagens; suas inquietações e sua realidade; seus sonhos e suas conquistas; seu tempo e sua história.

Nascido originalmente como Teatro do Onze (posto que ligado ao Centro Acadêmico XI de Agosto da Faculdade de Direito do Largo do São Francisco), em 1966. Oficialmente, o TUOV - Teatro União e Olho Vivo estréia com o espetáculo *Evangelho segundo Zebedeu*, em 1968. Entretanto, lembra César Vieira em entrevista a mim concedida: “Não sei bem quando foi, mas o *Zebedeu* começa a ser lido, por amigos, em 1964. Lembro que houve uma leitura no Largo do São Francisco, outra no Teatro de Arena, depois que ele foi montado. Rebatizado TUOV, por sugestão de Tânia Mendes – (correspondendo tanto ao nome de escola de samba que aparecia no *Rei Momo* como à expressão usada por D. Pedro II, na mesma obra) em 1971, momento em que ocorre uma cisão entre os integrantes do Grupo e a nova diretoria do Centro Acadêmico XI de Agosto. Finalmente, e mesmo sem mudar a sigla, o nome do Grupo é alterado para Teatro [Popular] União e Olho Vivo, em fins de 1973 e começo de 1974, para explicitar, sem qualquer dúvida, o seu novo trilhar e seus novos interlocutores.

Os espetáculos do Grupo já foram apresentados por toda a periferia da cidade e chegaram aonde nenhum outro grupo profissional ou amador do país já chegou (e em diversos casos mais de uma vez). Para os integrantes do Grupo e para seu líder – um cidadão absolutamente ligado às coisas de sua gente, em cujo país as fronteiras jamais poderiam ser marcadas por qualquer tipo de autoridade dita competente ou pela classe de nascimento –, César Vieira, nascido Idibal de Almeida Pivetta, tem uma dimensão ampla para pensar e abrigar conceitos como nacionalidade e também como territorialidade humanas. Ligado a uma enorme aldeia, que dia a dia infelizmente se amplia – tornando a chamada periferia do mundo (também chamada “terra de ninguém”) mais repleta de gente pobre e desprotegida de tudo –, César Vieira pode ser apresentado, entre as protagonistas de um dos poemas de Bertolt Brecht, inserindo-se entre “aqueles que lutam toda a vida”, caracterizando-se como um daqueles absolutamente “imprescindíveis”.²⁸⁰

Quarenta e dois anos colocando seus espetáculos a serviço daquele enorme contingente da população que jamais teria acesso ao teatro (e sendo ouvida em debates que se realizam após cada apresentação), César Vieira define-se como um artista em cujas obras a “estética se coloca a serviço da ética”. Além disso, a experiência dos “tuovs” tem se concretizado graças aos processos deambulantes que passam a marcar a trajetória do Grupo basicamente desde a apresentação de *O evangelho segundo Zebedeu*, no Circo Irmãos Tibério, no Parque do Ibirapuera (posteriormente rebatizado Circo TUOV), em 11/09/1970. Dessa forma, o ocorrido naquelas apresentações somadas às convicções políticas e ao conhecimento e crença nas experiências do CPC da UNE (a quem o autor destaca as figuras de Chico de Assis e Oduvaldo Vianna Filho), que César Vieira acompanhou de perto como vice-presidente da entidade, com sede no Rio de Janeiro, imprime o caminho trilhado pelo Grupo desde então. A indicação ou ida em direção à periferia pode ser apreendida a partir do seguinte relato:

Atraídos pelo circo, pela música e com o preço ao alcance da bolsa, muitos entravam. O espetáculo [*Evangelho segundo Zebedeu*] com sua motivação nordestina e sua forma circense os prendia. (...) A participação do público

²⁸⁰ Bertolt BRECHT. Os que lutam. In: *Antologia poética de Bertolt Brecht*. www.culturabrasil.org/brechtantologia.htm [visitado em 07/06/2008]

naquelas sessões vespertinas diferenciava-se completamente da reação da assistência que comparecia à noite. Davam palpite, brincavam com os atores, antecipavam, em voz alta, o final dos fatos por eles já conhecidos que surgiam em cena. Vaiavam, assobiavam, aplaudiam... Ao final, muitos permaneciam e se batia um gostoso papo.

(...)

Esse encontro com os nordestinos, nos fins de semana no Ibirapuera foi uma das coisas mais importantes do espetáculo de estréia... (VIEIRA. 2007: 75-6)

Nesse particular, César Vieira afirma: “O *Zebedeu* nasce como um espetáculo político-épico e em cima de uma estética circense e de cordel, mas a visão a partir da qual o texto foi escrito era, na ocasião, mais destinada aos estudantes e às pessoas que já freqüentavam o teatro. Por uma série de fatores, o espetáculo passa a ser apresentado em um local freqüentado por populares, que é o Parque do Ibirapuera. Com *Zebedeu* não tínhamos ainda uma proposta de teatro popular, mas vislumbrávamos apresentá-lo também em bairros da cidade. Essa proposta de andança passa a se efetivar pelas discussões do que acontecia no *Zebedeu* e com os integrantes do Teatro Casarão²⁸¹ que apresentavam, no mesmo período e local, o texto *Corinthians, meu amor*, de minha autoria. Então, essa proposta já embarca meio titubeante no *Rei Momo*, já com essa idéia de fazer teatro popular e nos bairros. Quando digo titubeante é porque a peça, apesar de política não havia sido escrita, digamos, dentro dos critérios que eu reputava serem populares.” Dessa forma, os debates entre os integrantes dos dois Grupos passam por discussão das bases de criação de um teatro popular. Nesse caminho, dois aspectos afiguravam-se claros para os integrantes: o espetáculo precisaria ser levado aos bairros e o preço do ingresso simbólico. Depois de denso processo de discussão, compreendendo as experiências dos dois grupos, das conquistas e expedientes desenvolvidos pelo Teatro de Arena da cidade de São Paulo e as práticas dos Centros Populares de Cultura, surgiu a idéia de criação do *Rei Momo*. “(...) Ele deveria conter obrigatoriamente: samba, carnaval, futebol, televisão e História do Brasil. Tudo a serviço de um motivo central: a luta pela liberdade.” (VIEIRA, 2007: 92)

Por meio dessa proposta de discussão, que nunca mais deixou de ser feita, o estilo do TUOV começou a ser descortinado e desenvolvido. Assim, ao longo de mais de duas décadas, pode-se dizer que esse estilo compreende um procedimento coletivo em que confluem o erudito, o popular e o urbano. No concernente ao trabalho do ator, a composição dos textos conta com a musicalidade e rima poética do cordel.

Com esse primeiro espetáculo surge, também, uma nova metodologia de trabalho e modo de produção (quase inserido em proposição de formação de quadro de acordo com certa tradição de partidos e tendências socialistas), que até hoje vigora e é a norma primeira dos tuovs: o uso obrigatório da palavra por todos os integrantes acerca de todos os assuntos que digam respeito à vida do Grupo. Nessa prática, todos têm de fazer uso da palavra e de se posicionar quanto àqueles assuntos, necessidades e propostas em pauta. Nessa perspectiva, as deliberações que organizam a convivência estético-social do Grupo, de modo bastante diferenciado de outras formas e agrupamentos, busca o consenso, isto é, a unanimidade. Assim, o poder de decisão é responsabilidade absoluta do coletivo. (VIEIRA, 2007: 94-5) Trata-se de uma proposição que, na década de 1980, começou a ser chamada de “basista”, em que as decisões são fruto de um colegiado que gesta e administra seu fazer. Pode ser que a partir de tal expediente, que concorre também para o processo e

²⁸¹ Segundo César Vieira. *Em busca de um teatro popular*. 4ª ed. *Op.cit.*, p.84-5, o Teatro Casarão, fundado na década de sessenta, foi um espaço que ficava no começo da Avenida Brigadeiro Luiz Antônio e cujos integrantes eram guardas de banco, porteiros de clube, engraxates, operários, estudantes e outros. “Quatro ou cinco montagens tinham sido feitas pelo Casarão. As encenações ocorriam no próprio local e atraíam um público razoável. Espontaneamente o Casarão, quer pela sua constituição, quer pelo público que o acompanhava, quer pelo seu repertório, quase que exclusivamente composto por peças nacionais, firmava-se como uma tentativa de teatro popular...”

desenvolvimento criativo como um todo, se possa verificar alguma forma de problema naquilo que diz respeito às decisões. Essa prática, como se pode depreender, exige muito mais evidências para além da simpatia e antipatia por alguém. Dessa forma, o Grupo insiste que o trabalho que desenvolve é fundamental e rigorosamente coletivo.

Sempre aberto e mesmo propositos a discussões e processos intergrupais, de 29 de abril a 05 de maio de 1974 – depois de um processo de preparação – foi realizado o 1º Seminário de Teatro Independente para discutir a questão do teatro popular. Nesse processo de reflexão, e tendo em vista algumas das questões formuladas para discutir assunto de significativa relevância e tão estigmatizado por todo tipo de julgamento, é possível que esse conjunto tenha “patinado” em questões fundamentais, por conta do tom mais generalista proposto enquanto temática para reflexão e troca de suas experiências. Algumas das questões que os grupos, que participavam do evento, deveriam responder, como por exemplo: “O seu Grupo considera importante a forma artística para a eficácia da mensagem?”; “Em que sentido você considera o trabalho de seu grupo popular?” (VIEIRA, 2007: 165-71) Questões que indagam aquilo que durante muito tempo se convencionou chamar “mensagem da obra” (que carrega um forte e acentuado apelo de edificação moral, de lição e atributos por aí) ou o como o grupo avalia, seu próprio trabalho, penso, não podem conduzir os indivíduos muito longe. Nesse tipo de proposição muito há de abstrato e de subjetivo. Falar de si, não ajuda a percepção de contradições às quais o Grupo e seus praticantes de certo modelo de conduta política e esteticamente podem estar encerrados. Independentemente de quaisquer outras considerações, por intermédio do cruzamento das datas, é bastante provável que este encontro tenha ajudado o TUOV a aderir às proposições colaborativas por conta das exposições ali apresentadas e as trocas de experiências decorrentes do encontro. De outro modo, ainda, o nome do dramaturgo César Vieira (coordenador e revisor do texto final para montagem do espetáculo criado coletivamente), pelas evidências de que se dispõe, surge daí.

A partir da primeira e efetiva experiência coletiva representada pela montagem de *Rei Momo*, os integrantes do TUOV escolheram – atendendo muitas vezes aos pedidos de moradores, depois da estréia ter ocorrido uma vez mais em um circo no Parque do Ibirapuera (no terreno do Onze de Agosto, mesmo local onde antes ficara o Circo Irmãos Tibério) – as comunidades periféricas da cidade para apresentar seus espetáculos. Comunidades formadas, sobretudo, por pessoas em cujos lugares distantes, sem qualquer infra-estrutura – sendo muitas vezes decorrentes de processos de ocupação – transformam esses lugares e passam a abrigar famílias. Famílias que criam seus filhos e que temem pela vida deles; que perdem seus filhos na guerrilha das drogas; que têm medo de sair à noite; que obedecem a toques de recolher impostos por bandidos em convivência com os policiais... Espaços denominados por quem nela não mora como: cidades dormitórios; lugares em que “Judas perdeu as botas” (ou as meias); terras tingidas de vermelho pelo sangue derramado em confrontos de bandidos com a polícia; em confrontos da polícia com a comunidade; mocós dos bandidos e tantos outros.

Analisar, das experiências em curso durante a década em epígrafe, aquelas que radicalizaram suas trajetórias e experimentos referentes à acessibilidade espacial (espaço não-teatral é sempre um muito maior espaço de tensões);²⁸² temática, interpretativa e de processos/modos de produção, sem dúvida, nas últimas décadas, precisa passar pelas experiências do TUOV.

Os tuovs priorizaram os espaços da periferia e foram escolhidos pelos moradores de muitos desses

²⁸² Quando se refuncionaliza um espaço ou se vai para logradouros públicos, há, sobretudo por quem entende do assunto, uma consciência de que se interfere na chamada “malha de trânsito do pedestre”. Essa invasão pode provocar conflitos, diferentemente de sala, especialmente preparada para a apresentação de espetáculos.

lugares para desenvolver um permanente processo de troca de experiências, colocando seu fazer à disposição dessas comunidades, do imenso conjunto que forma a malha viária, “esquecida e esburacada da periferia paulistana” e que amalgamou a base que alicerça e alimenta o Grupo. Nessa troca, e César Vieira sempre deixou isso claro, o que lhe interessa é o encontro que ajude a acender/reacender o processo de resistência e de luta da população esquecida que continua a viver à margem do sistema. A expressão troca de experiência não se caracteriza apenas em uma retórica ou em uma metáfora. Ao contrário, pelas práticas do Grupo esse processo compreende o estético e o político na medida em que os espetáculos apresentados nem começam com aquilo que se chamaria o levantar da cortina e nem se encerra pelo seu descerrar. O Grupo conversa com a comunidade antes e depois de o espetáculo ser apresentado e, por proposição popular, durante sua apresentação.

Trata-se, para esse alumiador de caminhos, por entre os desconhecidos espaços da periferia paulistana, de usar o teatro como uma tarefa e instrumento de resistência contra as formas de barbárie e de busca da arte popular, independente e que pudesse contribuir verdadeiramente como um instrumento de emancipação política e social. Dessa forma, o Grupo fez uma opção radical para que seus espetáculos fossem assistidos principalmente pelos sujeitos apartados de qualquer serviço-cidadão. Dificilmente pelos caminhos que o Grupo seguiu se podia encontrar: postos de saúde, bibliotecas, teatros, delegacias, farmácias, escolas, quadras de esportes, campos de futebol.

Pelo que foi possível apreender tanto pelo processo de pesquisa como pelo de entrevista os tuovs têm apresentado espetáculos a partir dos quais – além da diversão e do entretenimento, da educação e do conhecimento – se possa estabelecer um cotejo entre as visões de mundo dos integrantes do Grupo e a dos espectadores dos espetáculos. Nesse sentido, César Vieira menciona, em diversas fontes, a idéia de estabelecimento de uma aliança real entre os dois grupos que formam esse coletivo. Essa aliança, entretanto, não é retórica. Assuntos escolhidos para serem apresentados, inserções de folguedos e/ou de tradições folclóricas, tempo de duração do espetáculo, história do Brasil, líderes populares... tudo isso é fonte de consulta e de conversa. Os integrantes têm plena clareza de para quem fundamentalmente seus espetáculos se destinam, que tipo de troca de experiências e quais alianças se deseja fazer.

A opção feita pelo Grupo tem sido alvo de agradecimentos por parte de quem seus integrantes escolheram como parceiros, mas também, e de todos os modos, têm sido alvo de críticas muitas vezes infundadas, na medida em que os instrumentos utilizados na avaliação dos espetáculos pautam-se em critérios absolutamente descartados pelo Grupo. De outra forma, César Vieira acredita que boa parte das críticas e boicotes de que tem sido alvo o TUOV se deva ao fato de o Grupo se dedicar ao teatro popular. É difícil encontrar quem publicamente faça uma crítica categórica ao Grupo e aos seus trabalhos, entretanto, essas críticas existem, ainda que de modo velado ou tergiversante. Em boa parte dessas críticas, percebe-se que as balizas estéticas usadas para avaliar as obras não são aquelas características das expressões populares, mas às das formas eruditas. Apesar de este não ser um fenômeno novo, por sua manutenção ao longo da história do teatro, a ausência de material documental e de um efetivo debruçar-se sobre a obra: espécie de silêncio desqualificante “suprime-a” da vida social e dos registros documentais. Será que a louvação e reconhecimento dos trabalhos do Grupo por tão significativo contingente da população, por mais de quarenta anos transforma essa população em uma massa equivocada? Que não consegue distinguir um bom de um mau trabalho? Será que os mais de cem relatos apresentados na última edição do livro *Em busca de um teatro popular*, por cidadãos tão “ilustres”, e cujo trabalho e ação tanto significam ao país, estão equivocados? Tendenciosidade há entre os que elogiam o trabalho do Grupo e entre aqueles que emudecem. César Vieira afirma que o último

espetáculo avaliado pela crítica especializada e publicada em jornal foi *Bumba, meu queixada*,²⁸³ oficialmente estreado em novembro de 1979, na sede do Teatro Núcleo Expressão de Osasco.

De certa forma, e próximo a esse comportamento quase consensual, Michel de Certeau afirma que existe uma distância entre as normas e o vivido, entre os comportamentos e os mandamentos e que a força dos modelos culturais dominantes/hegemônicos não anula os espaços próprios de recepção. Mais que isso, e por haver essa distância entre as necessidades do fazer e do seguir é que se insinuam os desvios, as reformulações (as apropriações aclimações que não pedem licença), as resistências.

Mesmo reconhecendo a importância e o mérito do trabalho do Grupo, durante o processo de entrevistas desenvolvido para esta reflexão, pude coletar diferenciados pontos de vista acerca do trabalho do TUOV. Por intermédio de entrevista a mim concedida, Iná Camargo Costa, mas não exclusivamente, ajudou-me a descortinar os anos 1980. Segundo as teses da pesquisadora o “lugar teatral da cidade” (aquele que compreende o circuito comercial) pelas imposições da ditadura, sobretudo no concernente à censura, transformou-se em um “não lugar” para discutir a totalidade de problemas sociais que afligiam o país após o AI-5. Dessa forma e comentando politicamente a trajetória do TUOV, Iná Camargo Costa apresenta a seguinte análise:

AI-5 fechou o tempo e impediu definitivamente que nossos assuntos fossem tratados em cena. O espaço, agora, está reservado para quem se submeter às exigências da ditadura. Foi aí que a censura prévia entrou para valer e engavetou a história do que seria o teatro, se não tivesse havido AI-5. Pois bem, o União e Olho Vivo é basicamente fundado nesse quadro. Então, é o teatro controlado pela censura do Estado, seja ele privado ou público. O teatro controlado pela censura não vai tratar dos assuntos que interessam, então eu não vou a esse teatro, essa é a primeira questão que os críticos do voluntarismo ignoram, acham que o cara vai para a periferia, porque sim! Porque agora é terror. É caça. Os nossos companheiros estão sendo caçados e mortos. Caçados no sentido de c cedilha, porque cassação de políticos é outra coisa. Estou falando de caça à presa, agora é guerra. O AI-5 é a proclamação do estado de guerra contra comunistas, contra trabalhadores, contra as nossas lutas, contra os inimigos da ditadura. Agora é terror mesmo! E não pode mais fazer teatro. O União e Olho Vivo, em primeiro lugar, é uma resposta a isso: se não pode aqui, eu vou conseguir fazer em outro lugar. O outro lugar é a periferia e é fora dos centros, fora do horizonte que a ditadura cercou. O teatro convencional, que abrange uma parcela muito pequena da sociedade, está em estado de sítio. O César Vieira foi atrás da outra parte, a parte da sociedade. Esse é o primeiro ponto. O que define o União e Olho Vivo é a rejeição da parte sitiada do teatro e a busca de um público que não vai mesmo a esse teatro. E é por isso mesmo que, desde o início, o teatro do César Vieira dialoga com as tradições populares no Brasil. O interlocutor que ele foi procurar é o povo, aquele que tem raízes culturais, raízes verdadeiras: tem memória cultural, identifica os procedimentos populares. Isso significa pobre, do ponto de vista do teatro convencional, porque a produção não é requintada, porque não exige investimento, nem pode e nem tem condições para isso. Mas veja, em 40 anos de luta, veja o que é um grupo que nem perde o seu tempo com a convenção, com o teatro mercadológico. Hoje eles têm uma sede Eles têm trabalho de alcance internacional. Eles têm intercâmbio com muitos países da América Latina. Participaram de todas as lutas e de todas as frentes da luta por um teatro latino-americano, por um intercâmbio latino-americano, sem nunca abrir mão dessa simplicidade, que é sofisticadíssima e que é própria da cena popular.

A entrevista de Mariângela Alves de Lima a mim concedida, e já mencionada, foi de grande esclarecimento. Inúmeros foram os assuntos tratados pela crítica. Assim, o excerto apresentado a seguir, como todos os outros selecionados na tese, mesmo fora de seu contexto, corresponde à impressão da colaboradora com relação ao assunto enfocado:

²⁸³ Ilka Marinho ZANOTTO. *Bumba-Meu Queixada* leva o teatro para além do palco. In: *O Estado de S. Paulo*, 27/11/1979, p.21.

O União e Olho Vivo faz muito tempo que eu não acompanho. O último espetáculo que assisti foi o *João Cândido*, mas esse é um Grupo que eu acho que se empobreceu muito. Acho que eles começaram muito bem, mas não deram um passo para problematizar-se do ponto de vista estético. É parcial o que digo. Nunca vi o resultado do Grupo nos bairros. A última vez em que eu vi, foi no Centro Cultural São Paulo que não o lugar para eles. Eles devem estar acostumados a funcionar em outros lugares. Eu não sei como é que é. Eles também estão naquela coisa de ser um grupo didático, um Grupo que problematiza aspectos sociais. Eu não sei, acho que os resultados deles são coisas muito fracas. Acho que eles não deram um passo, mas é inegável que eles foram importantíssimos. Agentes de democratização, criadores de espaços democráticos durante a ditadura. Tem lugares em que só eles chegaram. Só a solidariedade deles já é importante. Mesmo que eles não tivessem apresentado nada. Só o fato de eles terem ido onde foram, já é importante. Os debates que promoveram, eles ouviam, registravam, eles criaram um canal de reivindicações populares. Sabe, de coisas que eles registravam e que depois eles faziam chegar até alguém, indicavam alguém que pudesse resolver... Foi um Grupo de atuação social muito importante, mas não sei dizer se o Grupo é importante em termos de linguagem teatral. Quer dizer, o grande problema que vejo, e o motivo pelo qual os integrantes não formam um Grupo forte, é porque basicamente só tem o César Vieira como grande criador, como uma pessoa forte. Precisaria haver um grupo de pessoas que o ombreasse, e que trouxesse outros problemas. O César é o dramaturgo, o diretor, o advogado, o que transporta, o que cria as pessoas, uma pessoa boníssima... de uma bondade, de uma generosidade muito grandes. Ele cria as pessoas, ele resolve os problemas... ele é um pai, é um avô, é um tio, é tudo! Ele não conseguiu, ainda, um grupo com outras características. Ele ainda não conseguiu um grupo forte. Então, eu diria, que se trata mais de um grupo de atuação social.

Sebastião Milaré, com relação ao Grupo, em entrevista a mim concedida, e já mencionada, afirma:

Eu acho que o União e Olho Vivo peca por essa situação de não se renovar. Não renovar uma ideologia política. É um grupo de extrema importância histórica e que permanece sempre do mesmo modo. Mas eu acho que é um grupo que não se recicla. Eu acho que o César quer fazer aquela proposta sempre, então, ele está fazendo e reproduzindo até hoje coisas que ele fazia nos anos 1960, entende? Quer dizer, quarenta anos, muda qualquer coisa no mundo. Essa mesa, nesse tempo, não será a mesma, então, eu acho um absurdo. Ele tentar fazer um teatro hoje como ele fazia nos anos 1960. A cabeça dele comanda, então, eu acho que o compromisso ele assume com ele mesmo, antes de tudo. Eu acho que é uma verdade dele, o César, antes de tudo, é um homem culto, é um homem que tem uma vitalidade, uma vontade de se expressar, de expressar a sua sociedade e tudo o mais: que é extraordinário, admirável, sem dúvida nenhuma. Eu só acho que o propósito estético dele é que fica meio em segundo plano. O teatro tem que ter esse desenvolvimento. Acho que o União e Olho Vivo ficou parado. Agora, isso não quer dizer que seja um grupo ultrapassado. Não é! Não é! E é engraçado isso. Parece meio contraditório, mas não tem uma contradição nisso, mesmo. Porque, apesar de ele não desenvolver, não encontrar, não buscar uma transformação estética e tudo o mais, o que ele faz, tem muita propriedade. Ele sabe fazer aquilo, entende?! Então, o Grupo tem esse interesse, ele mantém uma perspectiva que eu acho ultrapassada, mas a maneira como ele realiza esse teatro é uma coisa que só eles sabem fazer. Isso eu acho que é importante. Agora, eu não coloco o União e Olho Vivo, assim, como uma coisa que venha a se transformar numa matriz, dos anos 1980 para cá. É uma matriz que já está lá atrás e ele se acomodou do jeito que é...

Luís Alberto de Abreu, também em entrevista a mim concedida, já mencionada, acerca da importância do Grupo, afirma:

Esteticamente, eu acho que a gente foi por outros caminhos. Como pensamento, acho que o trabalho do César Vieira é muito legal. Acho que é uma referência muito importante o César Vieira. É uma possibilidade, um caminho interessante e que precisa ser feito. O César abriu caminhos para o desenvolvimento de um trabalho em periferia. Claro que o Grupo não tinha aquela excelência e rigor do teatro burguês que eu contesto. Mas, e como a gente sabe, não existe teatro sem rigor. Rigor é fundamental. O Soffredini também teve um trabalho estético legal, mas

sem as preocupações e o caráter político que as obras do César Vieira tinha. Isso, eu posso dizer, me influenciou bastante. Todas as peças que ele escreveu, qualquer uma, tem de ter um pé nas contradições, no âmbito da política, das questões sociais. (...) fui estudar dramaturgia [Augusto Boal, Alfredo Mesquita]: havia muita vontade de querer fazer, de querer expressar aquela gente, porque era minha gente. Eu fazia parte daquilo também. Essa necessidade nos levou. Basicamente para mim, a forma ela foi se fazendo por uma necessidade de expressão, a dramaturgia, a carpintaria elas foram se estruturando a partir disso: dessa enorme necessidade de expressão e da prática. Hoje é possível perceber que este é o meu caminho. De certa forma, foi um processo de criação que se desenvolveu em um mundo onde eu posso e quero existir. São como ciclos que são vividos em que se cria uma espécie de estética própria. O César criou o caminho dele, que é um caminho maravilhoso. O caminho de muita gente que faz teatro por necessidade de expressão, faz obras não aristotélicas, sem carpintaria, tem coisa demais. Porque é de tudo aquilo que se quer falar.

De certa forma e como apontado por Michel de Certeau (2005: 39), discorrendo sobre o “fazer” (como tática de luta e de sobrevivência) destinado aos movimentos populares, o trabalho do TUOV, ao priorizar a arte a serviço da ética busca: “(...) instaurar ou restaurar uma rede de relações sociais necessárias à existência de uma comunidade e que reagem ‘contra a perda do direito mais fundamental, o direito de um grupo social formular, ele próprio, seus *quadros de referência* e seus modelos de comportamento’.” É provável, também, que espaços comunitários, a partir dos debates desenvolvidos após cada apresentação de espetáculos do TUOV, a partir de 1973, tenham sido ressignificados e transformados naquilo que José Guilherme C. Magnani chama de “pedaço”. Acerca das estratégias iniciais desenvolvidas pelo Grupo no que diz respeito ao debate, no início, buscou-se desenvolver um processo de discussão com o conjunto total de artistas e público. Posteriormente tentou-se a divisão do público em grupos menores para que a reflexão fosse mais significativa. Magnani redimensiona o conceito de “pedaço”, da mesma forma que as obras apresentadas pelo TUOV têm uma forma em cuja estrutura os conteúdos são desenvolvidos de modo a interessar as populações da periferia. Tradições populares e folclóricas aparecem em conjunto aos assuntos sérios e candentes do momento histórico ou alegorizados de tal maneira a se aproximarem do contexto atual. Em *Bumba, meu queixada*: “(...) a realidade desdobra-se em planos diversos quando, na segunda cena, se introduzem os personagens do Parque Arco-Íris, que vivem num dia-a-dia de um parque de diversões mambembe o conflito empregado–empregador, em meio a cenas irresistivelmente cômicas que contam com a participação entusiástica da platéia.” (ZANOTTO, 25/11/1979: 11) Mote para compreender o contexto em que vivem, esses trabalhadores se revoltam contra seu patrão e trazem à tona, por intermédio de procedimento alegórico, a história dos queixadas: porcos que, quando em bando, são muito ferozes e conseguem vencer seus algozes.

O epílogo, em que os empregados do parque se revoltam contra o patrão, cumpre a função do teatro brechtiano, ao deixar em suspenso as três opções possíveis: ir à Justiça do Trabalho, arrebentar o parque e depois tomá-lo [rebelião] ou reunir-se, discutir e fortalecer o sindicato, [constituição de Comissões de Fábrica] com uma clara indicação de que a última é a preferida do União e Olho Vivo, na medida em que ela é apresentada pelo mesmo ator que, na greve, fizera o papel do líder Mané Dias. Mas será nos debates que se seguem às representações que o grupo irá colher subsídios para o próximo espetáculo, ou para a reformulação deste mesmo, sempre aberto às reformulações da platéia... (ZANOTTO, 25/11/1979: 11)

Como não são muitas publicadas, esta crítica de Ilka Marinho Zanotto toca em questões importantes que pautam o trabalho e os interesses do Grupo. De seus comentários, e a crítica deve ter ficado para assistir ao debate, após o espetáculo, fica claro a quem a obra se destina e a partir do que ela se transforma ou se revisita. Uma obra como esta confere ao “pedaço” um caráter de politização. O Grupo discute a obra e, ao mesmo tempo, os problemas da comunidade em que este é apresentado. Nesse particular, César Vieira insiste

que sempre teve clareza com relação às diferentes manifestações e convites para apresentação vindos das comunidades. Assim, segundo ele: “(...) Algumas queriam que fizéssemos um só espetáculo para reunir gente motivada pela encenação e depois, durante o debate das questões que o espetáculo levantava, propor a discussão de um tema específico: a urgente necessidade de uma escola para o bairro, a canalização de um córrego, a fundação de uma Sociedade de Amigos de Bairro, etc...” (VIEIRA, 2007: 110)

Por algumas destas questões e contrapondo-se ao teatro dito e imposto de excelência, fundamentado em paradigmas de certo e aristocrático teatro francês, a partir de entrevista a mim concedida, em 16 de janeiro de 2008, Luís Alberto de Abreu, apresenta em sua reflexão questões surpreendentes:

No teatro popular, a obra não corresponde ao padronizado conceito de excelência, nos níveis de interpretação, dramaturgia. Não é uma obra que adota os postulados aristotélicos. É uma obra muito costurada, costurada epicamente. Não se trata de um não saber fazer aos moldes aristotélicos. É porque não tem outra maneira de costurar a não ser aquela. Como falar de uma experiência humana variada se não for de uma forma épica?! Se se for fazer um recorte e reduzir toda a experiência da humanidade num protagonista... isso não dá certo! Fica parcial. Em um trabalho de natureza popular, o importante é o processo. Processo e não meta de excelência. Se um grupo de teatro, de uma pequena cidade, da periferia busca uma estética que serve a eles em um processo de relação, aí, não pode interessar a excelência da estética francesa. Nessa necessidade desse grupo não tem modelo, então se a gente assiste a esses trabalhos e percebe que é o que o resultado a que o grupo chegou. É exatamente aonde eles conseguiram chegar quando o espetáculo foi até o público. Era muitas vezes também o que o público apreciava, não era necessário o ator ter domínio total sobre o seu corpo, sobre os fundamentos da performance teatral. É muito mais simples a comunicação, o intercâmbio da experiência humana. O fato é que se criou um conceito artístico, uma estética que transcende o homem. Se criou o espetáculo, que muitas vezes é fora do homem. Que é o supra-sumo. Agora chega um operário que apresenta um depoimento humano da maior qualidade, chega alguém que acha que entende e diz que aquilo não é estética. Então, na verdade, havia esse ranço. Há esse ranço. Quando se olha, por exemplo, qualquer manifestação estética e se busca uma comparação com o esteticismo francês. Vamos ver se isso cabe dentro daquilo, se não couber, então se pontifica, não é arte. A gente tem que perceber que a produção teatral, artística, estética já explodiu há muito tempo. Esse tipo de coisa é do tempo em que São Paulo era muito pequena, era uma província em que havia poucos espetáculos, para um público igualmente pequeno, então era fácil fazer teatro dentro dessa cozinha do esteticismo francês. Muitos grupos surgem na década de 1970 e 1980 na periferia. Não se conseguia controlar mais. Estava saindo fora do controle oficial da estética. Os caras estavam fazendo aquilo que servia a eles para manter uma relação com seu público. De outra forma, esses grupos estavam bagunçando o coreto da estética oficial. Teatro de grupo, de certa forma, apresenta o trabalho de gente que disse não ao sistema, ao modelo, ao mercado.

O artista e o advogado pelo que foi possível levantar, no processo de pesquisa, parecem nunca ter brigado. A luta pela prática da justiça, entretanto, “contaminou” os dois fazeres. Dessa forma, o primeiro a surgir na vida de Idibal Pivetta foi o advogado. Segundo César Vieira, a idéia de cursar a Faculdade de Direito teria nascido, em 1940, durante uma manifestação assistida pelo garoto Idibal, em companhia do pai, em frente à Faculdade de Direito do Largo de São Francisco. Os estudantes da faculdade faziam um comício pela data do ocorrido, contra Getúlio Vargas, e acabaram por ser espancados pela Cavalaria. Lembra-se César Vieira que: “Muitos dos estudantes discursavam sobre caixotes e citavam Castro Alves. Contra os estudantes aparecerem caras da Força Pública. Lembro do uniforme deles, amarelado, polainas e tal, com cacetetes, correndo atrás dos estudantes. Foi aí que eu me decidi.” Advocacia se caracterizava, portanto, em uma das formas de defender o direito de o cidadão apresentar seus pontos de vista acerca do mundo, no mundo. Nesta lembrança, importante destacar que o autor lembra da repressão, das cores, do poema de Castro Alves, de caixotes (praticáveis para redimensionar a altura dos oradores)...

Já formado, Idibal Pivetta abre um escritório de advocacia em sociedade com José Carlos Rston e Felipe Buliese. Desde o início da carreira, procurou advogar buscando imprimir ao seu fazer certa coerência. Para o recém-advogado, coerência significava, em princípio, advogar para o operário contra o patrão. Ainda que, de acordo com César Vieira, na Justiça do Trabalho invariavelmente o operário sempre tenha razão. Essa identificação decorre das escolhas e dos processos de vida e de militância do advogado e também jornalista Idibal Pivetta. Nesse sentido, reitera o autor, essa ligação se refletirá em todos os seus espetáculos posteriores, abrigando também a convivência com os perseguidos políticos; com as famílias dos perseguidos; com aqueles que foram torturados; com as famílias daqueles que foram assassinados e, finalmente, com suas próprias e constantes prisões. Segundo César Vieira: “Quer dizer, tudo isso se converte em uma vivência que se reflete em quase todos os meus espetáculos e em especial no *Julgamento de Nicolau II, rei dos Guaranis e imperador dos mamelucos* que é publicado com o nome de *Morte aos brancos*. É um texto que trata da questão dos Sete Povos das Missões. Este é um dos textos que escrevi de que mais gosto poeticamente e o mais guevaresco de todos eles. Talvez aquele de que eu mais goste mesmo seja *Us Juãos i os Magalis*.”

Como advogado de presos políticos, conciliando a carreira do advogado e do diretor de espetáculos populares, lembra César Vieira que a década de 1970 foi terrível. Nessa fatia de tempo, as esperanças por um mundo melhor ficavam cada vez mais longe: Allende havia acabado de ser derrubado no Chile, ditadura na Argentina, no Brasil, no Uruguai e em toda a América Latina. O advogado Idibal Pivetta afirma: “Tentava visitar os presos políticos, nessa época terrível, uma vez por semana, vinte, trinta clientes no presídio da Tiradentes que não existe mais; no Hipódromo, onde eu também fiquei detido; no Presídio de Barro Branco, que existe até hoje, onde ficam os oficiais da Força Pública detidos; Presídio do Carandiru; na Tutóia, a gente não visitava. A gente apenas avisava que sabia que seu cliente estava detido lá. Lá a gente não era recebido e não passava da caserna. A gente dizia que queria falar com o oficial do dia e ele respondia que não estava. Bem alto a gente dizia ter vindo ver fulano de tal, gritando várias vezes. Para ser levado lá dentro que a gente sabia que o preso estava lá. Esse estratagema fez com que várias mortes fossem evitadas.”

Quando César Vieira ou Idibal Pivetta foi preso em fins de junho de 1973 quem informou a Anistia Internacional, em Londres, desta prisão foi Gerald Thomas. Na época, mesmo não fazendo referência a isso, Gerald Thomas era representante da Anistia Internacional no Brasil. De Londres, a informação da prisão foi repassada para o mundo inteiro, ocorrendo uma grande mobilização internacional. Apesar desse processo mobilizatório, Idibal Pivetta ficou preso no presídio do Hipódromo por três meses. Telegramas ao Presidente da República e ao Ministro da Justiça. Fidel Castro denuncia a prisão, em uma transmissão ao vivo, pela rádio de Havana. César Vieira pensa que isso tudo pode ter evitado seu assassinado. Assim, lembra o autor: “O fato é que o Vladimir Herzog entrou às 11h no DOI – Departamento de Operações e Informação e ao meio-dia já estava morto. Ainda que as forças de repressão não tivessem a intenção de matá-lo. Foi um acidente de percurso. O Virgílio Gomes da Silva, que chefio o seqüestro do embaixador norte-americano, foi morto conscientemente. Eles pegaram o cara, e por vingança, por ele ter desmoralizado as Forças Armadas, mataram-no a socos e a ponta-pés. O Manuel Fiel Filho foi outro acidente de trabalho. Era um operário que as forças de repressão pegam em um momento que já havia acabado até a luta armada. Eles começam a prender as pessoas do partidão [Partido Comunista], que era contra o sistema, mas não a favor da luta armada. Mas como eles tinham uma estrutura que recebia dinheiro para manter a repressão, aquilo precisava continuar: carros, gasolina, armas, alimentação. Aliás, grandes empresas davam muito dinheiro para manter tudo isso: Ultragás, grandes construtoras e tantas outras. Claro, eles precisavam dessa grana e começam a perseguir os caras que no auge da repressão, eles não perseguiam. Então, quem perseguir e prender para continuar

sobrevivendo? Gente do partidão, depois gente da Convergência Socialista: que era trotskista. Depois eles tiveram de fechar as portas. Começa a reação no governo Geisel e principalmente no governo Figueiredo. A determinação, não sei se tática ou se oportunista, foi abrir o regime. Sobre esse período a biblioteca de Washington tem tudo sobre o Brasil. A gente coloca dois dólares sai tudo. De Carlos Mariguela saem 100.000 páginas. Quem me contou isso foi o Fernando Moraes. Ele pesquisou coisas para burro em Nova York, acho que para escrever *Olga*. Gastou 5 dólares, conseguiu tudo que ele demoraria cinco anos para conseguir por aqui. A história é nossa, mas o material está com eles... Isso aí, dificilmente, eles vão devolver. Então, quando fui preso eles poderiam ter me jogado para fora do país. Não fizeram isso, daí pensei que havia muitas coisas importantes para continuar a fazer por aqui. Voltar para a advocacia política, escrever para teatro e, principalmente, voltar para o Olho Vivo, sem nenhum quixotismo ou demonstração de coragem, era o que eu sabia fazer e queria continuar a fazer.”

O escritório do Dr. Idíbal Pivetta possuía uma parte civil, por intermédio da qual se garantia a sobrevivência do advogado político e do cidadão. O trabalho como advogado político era praticamente gratuito. Quando havia algum pagamento, ele se destinava às despesas. Nos chamados anos de chumbo, lembra César Vieira que, a cada 50 causas, um pagava. “Geralmente, quem poderia pagar era a família, que nem sempre gostava que o preso tivesse um advogado comunista. Havia um impasse porque, normalmente o preso queria que eu fosse o advogado a defendê-lo.” Nesse tempo, ainda, afirma César Vieira, ser “(...) bastante comum a maioria dos advogados não aceitar esse tipo de causa. No frigir dos ovos, houve três, quatro no Sul, dez em São Paulo, outros tantos no Rio de Janeiro e mais uns dez no resto do país. Acho que por volta de trinta advogados ficaram ativos durante o período de repressão.” Tendo em vista o processo de entrevista porque passou, César Vieira aproveitou para registrar que muitas das defesas desses advogados, cujo papel e luta nos anais da repressão foram fundamentais, encontram-se hoje esquecidos. Dessa forma, destaca, dentre outros, os trabalhos de José Carlos Dias, Ailton Soares, Luiz Eduardo Greenhalg, Paulo Gerardi, Mário Simas.

As ameaças, as prisões, os interrogatórios, os espancamentos dos agentes da repressão objetivavam principalmente intimidar os advogados e fazer com que eles desistissem de defender os presos políticos. César Vieira lembra que houve quem desistisse de defender os presos políticos e outros, ainda, da própria profissão. De modo mais acentuado, toda a correspondência desses advogados era censurada, o telefone e também a vida. Inúmeras vezes ocorreram perseguições explícitas, mas nesse sentido as forças da repressão tentavam deixar claro, sobretudo para intimidar, que estavam perseguindo as pessoas. Tentativas de suborno foram permanentes. Além desses expedientes, vez ou outra apareciam em seu escritório moças que se apresentavam como ex-namoradas ou mesmo parentes de alguém preso. Em meio a certos relatos e cenas, algumas dessas moças[-iscas] davam estonteantes cruzadas de pernas etc. Nos interrogatórios de que foi vítima, lembra César Vieira sempre havia muitas perguntas: “Sobre quanto a gente ganhava. Se já estávamos milionários, se não seria melhor advogar para outras causas. Isso em interrogatórios mais amenos, com capuz, mas os caras perguntando direto. ‘Você ganha muito? Ganha pouco?’ Quando não ganhava porra nenhuma era subornado por Moscou, se ganhava muito estava roubando os clientes ou então por ideologia. Eles batiam muito nisso. ‘Porra, pegamos no seu livro caixa e não tem nada. Ninguém paga?’ Explicava que tinha alguma coisa, mas que não havia sido lançado. Então, eles perguntavam quem eram os pagantes? ‘É mulher, né?! No teatro vocês comem todo mundo. Comeu fulana? Comeu sicrana?’ Eles tinham uma tara por isso, parecia um negócio atávico: dinheiro e mulher! Uma vez eu estava preso, e o Ustra foi lá comigo levando um estojo de xadrez e me convidou para fazer uma partida. Eu respondi que não sabia jogar xadrez. Então ele disse: ‘Não

joga xadrez com a repressão?! Tem medo de que falem mal de você?’ Reiterei que não sabia jogar. Ele disse: ‘Não vou trazer dominó, não’.”

A paixão pelo teatro iniciou-se pelos incentivos da tia, Dona Lidioneta Almeida Gomes – que (em 2007) tem 94 anos e mora com César Vieira até hoje – foi ela quem levou o adolescente Idibal Pivetta ao teatro as primeiras vezes. Afirmo César Vieira: “No [teatro] Cultura Artística, uma das primeiras peças que vi e que gostei foi *Um Deus dormiu lá em casa* de Guilherme de Figueiredo, com Paulo Autran e Tonia Carrero; e, no TBC, assisti a muitas peças lá. Vi quase todas as peças apresentadas no início do TBC. Eram peças de autores estrangeiros, apresentadas por diretores italianos. Depois disso foi se abrasiando, com o Jorge Andrade. O outro espetáculo que me marcou muito, também de Guilherme de Figueiredo, foi *A raposa e as uvas* com Sérgio Cardoso, que fazia o Esopo. Tive também um amigo chamado Sérgio Ribeiro que me levava muito ao teatro. Portanto, o contato inicial com o teatro se deu pela tia e por esse amigo. A primeira peça que assisti, entretanto, foi no Colégio Arquidiocesano. Era uma peça dirigida pelo Líbero Rípoli sobre o Maurício de Nassau. Talvez essa tenha sido a primeira vez, diretamente.”

Dessas primeiras experiências muitas águas rolaram e, em 1966, nascido no Centro Acadêmico XI de Agosto da Faculdade de Direito do Largo do São Francisco, surge o Teatro dos Onze, que muda para Teatro União e Olho Vivo que, sem o objetivo de homogeneizar práticas ou conteúdos, mas com o objetivo de tornar acessível seus espetáculos às amplas camadas da população, leva seus espetáculos para todos os cantos da cidade. César Vieira, em diversas fontes, assim se refere à criação do novo Grupo: “Foi no bar do Zé, no Largo de São Francisco, em meados da efervescente década de sessenta que os então muito jovens: Paulo Gerab, Miguel Aith, José Carlos Rston, Sérgio Pimentel, Neriney Moreira me acompanharam no lançamento das primeiras idéias de criação de um Teatro Popular na Faculdade de Direito da USP.”²⁸⁴

César Vieira (nascido Idibal de Almeida Pivetta), e que foi também ao longo da carreira artística: Ivis Idilho, Igor Pallick, Id Almeida, tem afirmado ao longo de muito mais de quarenta anos de prática teatral amadora – sempre partilhada em grupo, e de acordo com a documentação a que se pode ter acesso –, que sua opção pelo teatro aconteceu como um modo para participar e intervir na história. Então, para que essa tarefa pudesse ocorrer, conciliando desejos e necessidades pessoais às injunções cerceadoras da censura decorrente do estado de exceção brasileiro, Idibal Pivetta escolheu a advocacia e César Vieira o teatro.

Na “dupla vida” levada por Idibal Pivetta, afirma o mestre: “Tem muita gente que não sabe que César Vieira existe. Uma vez, ainda durante a ditadura militar, no Recife, uma moça foi me entrevistar de manhã como Idibal Pivetta para discutir questões sobre os presos políticos. Daí o jornal pautou uma entrevista à noite para entrevistar o César Vieira. Ela chega lá, me vê falando etc etc, quando acaba ela me pergunta: Você está disfarçado? Ela não entendeu. De manhã eu estava como Idibal e não falei nada de teatro. À noite eu estava lá com outro nome, César Vieira falando sobre teatro.”

Ainda a esse respeito, e são muitos a comentar acerca dessa duplicidade (César Vieira/Idibal Pivetta), em momento feliz, por ocasião da 62ª Sessão Solene para Outorga do “Prêmio Santo Dias de Direitos Humanos”, em 12 de dezembro de 2003, Luiz Eduardo Greenhalg, um dos oradores da sessão afirma:

Acho que o Idibal Pivetta é um militante, é um sonhador. É uma pessoa que acredita no sonho, que torna as coisas possíveis, que tem uma persistência invejável de ficar todos os fins de semana apresentando o Teatro “União e Olho Vivo” como forma pedagógica de conscientização política do nosso país. (...)

²⁸⁴ Discurso apresentado pelo autor na 62ª Sessão Solene para Outorga do “Prêmio Santo Dias de Direitos Humanos”, em 12 de dezembro de 2003. O material referente a este evento me foi passado pelas mãos de César Vieira e se caracteriza em cópia datilografada a partir da transcrição da solenidade, como um todo, pela Câmara Municipal de São Paulo.

Não há possibilidade de separar a critatura e o criador, como dialeticamente diz que ambos se vitaminam: César Vieira, Idibal Pivetta no Teatro “União e Olho Vivo”. Todos eles são uma só pessoa. Todos eles são instrumentos de luta para a liberdade do povo brasileiro.²⁸⁵

O imbricamento entre o “criador e a criatura” é tão contundente que neste mesmo evento, o deputado Renato Simões, como presidente desta 62ª Sessão lembra:

A Comissão de Direitos Humanos teve dificuldade de escolher como premiar o Teatro Popular “União e Olho Vivo”, porque tivemos muitas indicações para ele, muitas indicações para Idibal Pivetta e algumas indicações para César Vieira. Precisávamos escolher e percebemos que, nesse caso, não fica bem claro quem é que cumpre qual papel, porque se o Idibal Pivetta construiu o César Vieira, o César Vieira deu sentido ao Idibal Pivetta, e, se ambos construíram o Teatro “União e Olho Vivo”, portanto, é o teatro que cria a vida dos dois.²⁸⁶

Assim, para César Vieira, o teatro – que compreende uma manifestação fundamentalmente coletiva – caracteriza-se em uma ferramenta de intervenção; em um “combustível” cuja extração e processos de mistura decorrem da diversidade compreendida pela cultura popular; em um “meio de transporte” (algo muito próximo às *metaphorai* para os gregos)²⁸⁷ a partir do qual o contato com o espetáculo pode ajudar na apreensão das estruturas sociais e no estabelecimento de processos de discussão da vida comunitária. Dessa forma, a troca de experiências pressuposta pelo espetáculo pode, também, transformar-se em “troca de consciências” nos debates promovidos pelo Grupo após cada apresentação, que, a partir de 1974 passaram também a ser gravados (depois do I Seminário de Teatro Popular, realizado em São Paulo, na Fundação Getúlio Vargas). Com relação aos debates promovidos pelo Grupo, César Vieira lembra que no começo em que essa prática começou a ser desenvolvida, a população que não temia os militares eram capazes de xingar qualquer autoridade. Afirma, ainda, que na década de 1970 e parte da de 1980, os debates eram mais ideológicos e foram se transformando. As questões políticas foram dando lugar a indagações no concernente às dificuldades pelas quais os integrantes do Grupo passavam: se um trabalhador pode ser ator e outras dessa natureza.

Silvana Garcia lembra em sua obra *O teatro da militância* que mesmo sob forte censura, vários grupos independentes, em ação na década de 1970, ao promoverem uma cisão com o chamado teatro comercial, tanto pelos temas abordados como pelos procedimentos de elaboração dos espetáculos e sua divisão arquetípica de tarefas, deslocaram-se para a periferia, buscando, portanto, outra forma de interferir estético-politicamente no seu tempo. Muitos desses grupos não tinham um diretor. Construíam e elaboravam seus textos fundamentados na necessidade de enfrentar uma determinada questão do momento e sua forma de organização era anárquico-democrática. No caso do TUOV, sua metodologia de trabalho estruturou-se nas seguintes linhas básicas: produção de espetáculos de forma independente, de produção coletiva e com apresentações em bairros periféricos a preços reduzidos ou apresentados gratuitamente e, sempre que possível, seguidos de debates com a comunidade. Assim, e essa proposição é clara nos anos 1980, existia no grupo um compromisso quanto ao exercício do coletivismo interno como quanto à presença desse trabalho nas comunidades da cidade.

Os espetáculos montados pela “comunidade tuovense” podem ser vistos nos mais distantes e pobres bairros da periferia; podem ser assistidos nos teatros compreendidos pelo chamado circuito do Bixiga, teatros

²⁸⁵ Idem, ibidem, p.21

²⁸⁶ Idem, ibidem, p.19.

²⁸⁷ Michel de CERTEAU. Relatos de espaço. In: *A invenção do cotidiano. Op.cit.* Segundo o historiador *metaphorai* é o nome dado, na Atenas contemporânea, aos transportes coletivos. Assim, à p.199, afirma o autor: “(...) Para ir para o trabalho ou voltar para casa, toma-se uma “metáfora” – um ônibus ou um trem. Os relatos poderiam igualmente ter esse belo nome: todo dia, eles atravessam e organizam lugares; eles os selecionam e os reúnem num só conjunto; deles fazem frases e itinerários. São percursos de espaço.”

esses freqüentados pela burguesia pagante; podem ser vistos em diversos espaços e eventos promovidos por diferentes grupos de militância ou promotores de ações culturais. Enfim, trata-se de um grupo que atende a pedidos de apresentação, invariavelmente a partir da determinação, denominada “tática de Robin Hood”, surgida durante o processo de montagem do *Rei Momo*, cuja explicitação encontra-se descrita às p.98-100, de *Em busca de um teatro popular*. Procedimento segundo o qual cobra-se um cachê das instituições que têm estrutura e capital e apresenta-se gratuitamente na periferia da cidade, atendendo aos pedidos das comunidades, organizadas ou não, com sede ou não, em efeméride específica ou não, gratuitamente. A partir da mesma mentalidade e motivado, sobretudo, pela identidade com o oprimido, Idibal Pivetta tem sido visto ao longo das últimas décadas, em: tribunais; portas de delegacia e de cadeia; em piquetes; em assembléias; em ocupações e em desocupações; em encontros internacionais, nacionais, regionais, classistas... O advogado que inúmeras vezes colocou-se em situação de risco e de perigo concretos, principalmente durante a ditadura militar, presentifica-se e presta solidariedade fraternal e jurídica aos indivíduos e grupos colocados à margem das estruturas sociais.

As chamadas práticas de liberdade de que falam tantos artistas, intelectuais, políticos materializaram-se tão organicamente na vida de Idibal Pivetta/César Vieira que não é possível separar um sujeito do outro e é impossível concebê-los dissociados do ético alimentando a existência humana, jurídica, estética.

Indagado acerca do que seria o TUOV, César Vieira, repleto de histórias, de tantas marchas de tantos processos de troca e luta, responde sem titubear, referindo-se a uma experiência concreta e recente vivida pelo Grupo: “Agora mesmo, faz pouco tempo estivemos em Guarulhos. A gente fez o espetáculo em uma determinada igreja: 300 pessoas assistindo *João Cândido*. Depois o debate no qual a gente procura falar o menos possível, mas estimulando para que o público fale bastante. Então, a gente pergunta: quem aqui já viu teatro? Dessas trezentas pessoas, cento e quarenta crianças; quatro, cinco bêbados; trinta cachorros... o restante jovens: entre vinte... cinquenta anos. De toda aquela gente, o que não era diferente do que costumava acontecer, quatro pessoas levantaram a mão. Das quatro, uma havia visto teatro no SESI da Avenida Paulista, quando a empresa em que trabalha havia levado os funcionários de ônibus; os outros três haviam assistido o Olho Vivo quando o Grupo havia passado naquele mesmo local há vinte e cinco anos atrás. Eles haviam assistido ao *Rei Momo*. Um deles chegou a cantar um trecho de uma das músicas do *Rei Momo*... Isso é o Olho Vivo! Isso explica o que é o Olho Vivo. Infelizmente, é provável que apenas outras três pessoas venham a assistir teatro depois de vinte, vinte e cinco anos... se não houver uma mudança na política cultural. Aí, nesse caso, eu acredito que o Estado deveria vir de cima para baixo! Uma história dessas é dolorosa!!” Assim, a obra *Em busca de um teatro popular* apresenta (2007: 48-9):

O teatro foi o meio que escolhemos para participar. Para nós, o teatro é meio e não fim. O meio para dizer presente. O meio para lutar pela transformação da sociedade. A forma de integrarmo-nos ao processo de emancipação do homem.

Claro que o teatro não é a única forma, nem a mais importante. Mas, dentro de muitas é a que escolhemos! Um teatro desvinculado, desligado do sistema, do teatro do empresário, do teatro tradicional... Um teatro voltado para o povo, que busque um público novo e que ao contato com essa parcela marginalizada da vida e da sociedade, receba a vivência dessa população e com troca permanente de experiências, em conjunto com esses elementos autenticamente populares, encontre a senda verdadeira da resistência, da luta, da participação...

Quanto ao momento mais significativo do trabalho desenvolvido pelo Grupo, durante uma apresentação, César Vieira afirma: “Se eu tivesse buscando uma gratificação seria quando se vai ao bairro e apresenta-se um espetáculo. Apresenta-se uma, duas, três vezes o mesmo espetáculo. Realiza-se um debate. Na semana

seguinte, quando se está encostando o material de luz, som e figurino, ouve-se as crianças, que assistiram ao espetáculo, cantando uma música apresentada nele. Muitas vezes, elas mudam a letra e apresentam uma solução estética nova, colocam uma nova letra. O que a gente mostrou, elas transformaram, mostrando suas verdades, suas criações. Não se trata da mesma música, não se trata da mesma letra, mas de algo novo. De algo estimulado pelo nosso trabalho. Algo que foi significativo para elas. Algo que as marcará.”

Por suas características e processos de transformação, a consciência do tanto e muito a fazer foi se ampliando, dessa forma, afirma César Vieira (2007: 112):

A todo momento, o grupo, como entidade, era chamado a opinar, a participar de acontecimentos que ocorriam na coletividade brasileira. Ora eram pedidos de apoio para esta ou aquela entidade, ora para uma campanha de âmbito nacional exigia nossa definição. (...)

(...) Entidades ou pessoas atingidas pela brutalidade da censura tiveram nossa solidariedade. Denúncias de torturas praticadas pela polícia política. Causas que reputávamos justas, e com as quais estivéssemos em condições de colaborar, receberam o apoio solicitado. Casa de estudantes despejadas; homens de teatro perseguidos; jornais independentes apreendidos, receberam nossa pequena parcela de apoio.

Desde a década de 1960 até os dias atuais (junho de 2008), não há evento democrático; ato de luta e de resistência; ato comemorativo em homenagem aqueles que tombaram ou foram mortos pela ditadura; processos de ocupação, como aquele em que os estudantes da USP invadiram e ocuparam a reitoria em 2007, em que César Vieira não se faça presente, prestando seu apoio e oferecendo seus serviços. Em muitos desses eventos parte dos tuovs acompanham o mestre e participam também, cantando, apresentando fragmento de uma obra do repertório do Grupo, ajudando o coro daqueles que contestam e lutam por uma vida melhor, digna.

Um homem e seus trabalhos exemplares. Um homem e sua tarefa de luta e de ajuda na reconstrução de um mundo humanizado, mais justo e estetizado. Um homem artista e sua reivenção de cenários e paisagens humanas; um homem e sua reivenção do cotidiano. Um homem César Idibal Vieira Pivetta. Onde começa um e finaliza o outro; onde um reiventa e estimula o outro... Difícil separar, fácil somar e multiplicar.

Assim, o texto que se segue corresponde a uma junção de quatro entrevistas desenvolvidas em casa do colaborador (como se chama um entrevistado em História Oral): 19/02/2007 (segunda-feira de Carnaval), 08/03/2007 (quinta-feira, Dia Internacional da Mulher e também da visita de George Bush à cidade), 07/01/2008 (segunda-feira) e 21/04/2008 (segunda-feira, Dia de Tiradentes) e diversos materiais consultados, cujas referências, quando for o caso, serão apresentadas no corpo do texto.

DE COMO SE DEU O CRESCIMENTO DE UM SENTINELA DO MUNDO

Damo-nos tão bem um com o outro
Na companhia de tudo
Que nunca pensamos um no outro,
Mas vivemos juntos e dois
Com um acordo íntimo
Como a mão direita e a esquerda

O guardador de rebanhos. Alberto Caeiro.

40 anos do grupo saiu matéria, mas coisa alternativa. A gente sempre sai em coisas alternativas, jornal, rádio, sindicato. Nesse âmbito, a gente tem muita divulgação. Muita coisa mesmo. Apesar de isso não influir para a gente, é preciso pensar porque as coisas são assim. Para nós, tem sido um fechamento sistemático, mas quero crer que

não é um negócio dirigido, não! Não acredito que seja contra César Vieira ou o Olho Vivo, mas contra a palavra popular. Os críticos assistiam a todos os nossos espetáculos eu diria até o *Bumba. Zebedeu, Rei Momo e Bumba, meu queixada*. De lá para cá..., bem também nós não forçamos.

Entrevista (a Simone Carleto e Alexandre Mate). César Vieira.

Durante o processo de entrevista desenvolvido com César Vieira,²⁸⁸ sempre acompanhado por sua parceira Graciela Rodriguez, com momentos memoráveis e bastante significativos refere-se ao sentido gregário e coletivo das experiências humanas. Difícil falar acerca daquilo que de mais forte permanece, se a ênfase do discurso, se o brilho dos olhos, se o pouso mais demorado pelo exercício mnemônico da rememoração de uma vida absolutamente expressiva.

Jundiaí, conhecida como “a cidade da uva”, cidade que fica a aproximadamente 60 km de São Paulo, viu Idibal de Almeida Pivetta nascer. Filho dos Pivetta, por parte do pai, que vieram de Veneza, em busca do eldorado; e de bascos, espanhóis de Barcelona, por parte de mãe. Então, afirma o advogado-artista haver muita afinidade entre os dois lados da família. Apesar de virem de países diferentes e próximos, ambos vinham do campo. Em Jundiaí, afirma César Vieira: “Lá, eu vivi uma primeira infância até, mais ou menos os nove anos. Se dissesse ter qualquer referência daí estaria mentindo. As lembranças mais fortes que tenho desse período referem-se a uma feira-livre que acontecia, às segundas ou terças-feiras, todas as semanas, em frente à minha casa, que ficava em uma praça perto de um quartel. Lembro, perfeitamente, e a partir de uma forte teatralidade, dos gritos dos pregoeiros anunciando: galinhas, arroz, feijão, frutas, amendoim-amendoim... O peixeiro, principalmente. Como Jundiaí não é uma cidade praiana, normalmente, o peixe era de água doce. Todos os vendedores criavam uma música para vender: seus bordões característicos. Aquilo me marcou como teatro! Junto a essas lembranças vem uma outra de um quartel: minha casa de um lado e o quartel de outro, e a feira livre se estendia pelo meio. Às vezes, os soldados saíam cantando em exercício: um-dois, um-dois e músicas militares. Nos dias em que havia feira, tudo parava para eles passarem. Tudo muito musical, muito coreografado. Essas lembranças assemelham-se muito a um autêntico teatro popular! Teatro popular contrastado entre as canções bélicas dos soldados e aquelas outras dos vendedores, tantas vezes repletas de dubiedade, malícia, alegria. Essa, foi a minha primeira visão de teatro: o teatro da rua que Brecht pede para que a gente repare.” Tais observações aproximam-se bastante ao poema de Bertolt Brecht, *Sobre o teatro cotidiano*. (2001: 235-38)

Vocês, artistas que fazem teatro
Em grandes casas, sob sóis artificiais
Diante da multidão calada, procurem de vez em quando
O teatro que é encenado na rua.
Cotidiano, vário e anônimo, mas
Tão vívido, terreno, nutrido da convivência
Dos homens, o teatro que se passa na rua.
(...)
(...) E aquele bêbado
Mostra o pastor em sua prédiga, remetendo
Os despossuídos
Aos ricos pastos do paraíso. Como é útil
Esse teatro, como é sério e divertido

²⁸⁸ Referências a Idibal Pivetta e César Vieira aparecerão ao longo da reflexão. Assim, a opção por um ou outro nome dependerá do contexto ao qual a fala se referir.

E digno! Não como papagaios e macacos
Imitam eles, apenas pela imitação em si, indiferentes
Aos que imitam, apenas para mostrar
Que sabem imitar bem; não, eles têm
Objetivos à frente. Que vocês, grandes artistas
Imitadores magistrais, não fiquem nisso
Abaixo deles. Não se distanciem
Por mais que aperfeiçoem sua arte
Daquele teatro cotidiano, cujo cenário é a rua.
(...)
A misteriosa transformação
Que supostamente se dá em seus teatros
Entre camarim e palco: um ator
Deixa o camarim, um rei
Pisa no palco, aquela mágica
Da qual com frequência vi a gente dos palcos rir
Copos de cerveja na mão, não ocorre aqui (...)
(...) se o seu teatro fizessem
Menos rico de sentido, de menor ressonância
Na vida do espectador, porque pobre de motivos e
Menos útil.

“Comecei a prestar atenção maior a isso: à feira, ao quartel, àquilo que acontecia na rua por volta dos sete anos. Lembro da magia que cercava aquele momento. Isso aconteceu durante todo o tempo em que morei naquela casa. Ano de 54 semanas. Passado tanto tempo, e repensando nisso agora. Sinto que esperava por aquilo, por aquele momento da feira. Era um burburinho desde as quatro, cinco horas quando eles chegavam, para montar suas barracas, estender as lonas... Da minha janela, eu tinha uma visão de sentinela. Como se estivesse vigiando tudo aquilo, tomando nota. Hoje, apesar de tudo aquilo ter acontecido, me parece muito simbólico. Tudo é simbólico, mas não um simbolismo que eu tivesse criado. Era um simbolismo que existia! O ‘sentinela’ estava ali, vendo a montagem das barracas. O início das compras, das barganhas, dos soldados interrompendo aquele fluxo de gente, do desmanchar das barracas. Tudo era muito forte. Eu olhava sozinho aquilo tudo, mas não me sentia só.” Apesar de tudo isso ter marcado o menino Idibal, César Vieira insiste que aquilo não o marcou como um desejo ou uma necessidade de ser ator, escritor.

Das experiências da infância, marcam-no: entrar e percorrer os muitos metros de córregos de água pluvial que existiam sob as ruas de Jundiaí e que desembocavam em um rio. Aqueles passeios pelos subterrâneos e desconhecidos da cidade fascinavam-no. Os jogos de futebol, sempre que fosse possível, praticamente, e na condição de jogador o acompanhou até a juventude. Nesse particular, afirma César Vieira: “O que me marca mesmo, desde a minha infância até agora é a ligação com uma coisa muito grande chamada futebol. Por ter jogado muito, por ter assistido muito. Quando era moleque havia muitos campos de futebol, em todo o lugar. Normalmente, nesses campos havia apenas as traves. Às vezes havia um vestiário. Quase todos jogavam descalços. No jogo, a única coisa oficial eram os jogadores e a bola de capotão.” A missa nos domingos de manhã e a ida ao cinema, no Cine Politeama. Afirma César Vieira: “Ele era, para um moleque como eu, grande, muito grande! Um dos maiores e mais bonitos cinemas do Brasil. Com umas duas mil, três mil pessoas. Na época, como filho do prefeito, eu tinha direito de ficar na friza do prefeito. E nas matinês do domingo, levava uma criançada que brincava comigo, inclusive um negro, chamado Luciano. Esse menino

negro ia com a gente, o que era uma aberração, porque no meio de toda aquela gente, descendentes de italiano e tal, os mais abastados da cidade, só havia um negro: o Luciano, que ficava na friza do prefeito. Os pais que iam levar os filhos olhavam bastante aborrecidos e muitos outros espantados mesmo.” No cinema, a meninada acompanhava as séries todas, como as do Tarzan, do Zorro e outras, mas afirma César Vieira que nos filmes de faroeste o menino Idibal: “torcia pelos índios contra o Tom Mix, que seria o caçador deles. Não tinha uma visão ideológica, nada disso... Talvez até pelo índios serem sempre derrotados eu tivesse esse espírito de apoio, dó, fraternidade inconsciente. Mas insisto, não era ideológica, não! É possível até que se fosse uma luta entre a Alemanha e os Estados Unidos eu torcesse pelos alemães. Coisa que não aconteceu, estou só exemplificando com o negócio dos índios por uma simpatia por qualquer coisa, então! Com relação ao índio talvez fosse simpatia pelo figurino, pelo fato de existir opressão, pelo fato de eles serem derrotados, e a saber que eles seriam derrotados sempre. Nesse seriado, os índios eram sempre os mau caráter.” Ao acompanhamento do *footing* aos sábados no final da tarde e início da noite. O *footing* (que corresponderia, mais ou menos ao *point* de hoje) era uma manifestação teatral por excelência. Em uma praça, transformada em palco ou passarela, havia trocas de olhares e de gestos entre moças que andavam e rapazes que permaneciam parados no mesmo lugar admirando as moças. Sábados, próximo do anoitecer, as moças e os rapazes da cidade convergiam. Lembra César Vieira que nesse acontecimento: “O que era interessante é que ali se encontrava a filha da professora, a filha do vereador, o filho do comerciante da esquina, o filho do camponês que fabricava o vinho. Esse *footing* era uma realização de sociabilidade da comunidade, reunindo os mais variados setores econômicos, desde os mais altos, todas as classes ali representadas.” Havia, ainda, a Festa da Uva que acontecia anualmente na cidade. Com relação à esta festa, César Vieira lembra que os camponeses, traziam os seus produtos: uva, vinho, conhaque e derivados da uva. Vinho branco, vinho tinto... Havia um grande desfile no centro da cidade para marcar, a abertura dessa festa. Como os desfiles das escolas de samba de hoje, havia muitos carros alegóricos. Os camponeses traziam seus produtos para vender de vários bairros e mesmo cidades vizinhas. “Eu escapava daquela coisa oficial, oficialasca e ia andar pelo meio da festa, perto da gente que comia uva, comprava uva, bebia, batendo uma bola, lá no fundo.” Aquela festa o teria marcado profundamente pelas cores, pelo sangue italiano, por, de certa forma, ver ali representado, praticamente, toda a península itálica.

Outra coisa que deixou lastros e pousos na memória a ponto de serem feitas inserções diretas e mesmo pela musicalidade prosódica nas obras de César Vieira, por sua forma bastante teatral, foram os vendedores e entregadores de folhetim. Em *Barbosinha Futebol Crubi* – referindo-se ao grande compositor Adoniran Barbosa, nascido em Valinhos, mas criado em Jundiaí –, apesar de ele não ter sido, César Vieira o coloca como vendedor e entregador de folhetim. “Folhetim! Folhetim! Veja a *Dama de Cetim*, o que aconteceu: se ela brigou com o Joaquim.” Novamente o acontecimento das ruas fascinando o menino Idibal, fascínio que é apresentado também a seguir: “Tinha o filho do carroceiro, também. O carroceiro era um cara que entregava vinho, acho que ele fazia como essas empresas que levam refrigerante para entregar em bares. Esse garoto ia com o pai na boléia do cavalo. Não sei como cheguei a essa amizade com ele. Às vezes, eu andava com ele nessa boléia e era uma puta aventura andar pela cidade, parando de 500 em 500 metros para entregar o vinho... Era uma coisa bastante teatral: passear pelas ruas na boléia de um carroceiro que entregava vinho.” Mesmo havendo tantas diferenças sociais, a rua, talvez assim com as praias (não particulares), vendedores e compradores, de certa forma, se parecem. Assim, ao passear com o trabalhador que vendia vinhos, parecia a Idibal que quem mandava, naquele momento, eram os carroceiros. Estes pareciam magistrats a Idibal.

Até os nove anos, o menino Idibal Pivetta viveu em Jundiaí, cidade de tantas descobertas e de tantos lastros carregados ao longo da vida e retomados em muitas obras do dramaturgo César Vieira. A saída da cidade se deu pelo fato de o pai de Idibal, que era prefeito, ter sofrido perseguição política durante a ditadura Vargas. A família teve de, praticamente, fugir da cidade. O motivo pelo qual chega à zona Leste da cidade de São Paulo, Tatuapé – um bairro ainda de terra batida – é desconhecido de César Vieira.

No Tatuapé, em uma casa de dois quartos, a criança transformando-se em adolescente morou por volta de quatro, cinco anos. Nesse bairro, afirma que duas coisas continuaram a marcá-lo: o futebol, que continuou a ser jogado e a religião. No Tatuapé, César Vieira, estudou em um colégio chamado Cristo Rei, um colégio católico que existe até hoje na esquina da Avenida Tuiuti, ao lado da paróquia de Cristo Rei. Ainda no Tatuapé seus pais o mudam de escola e ele vai para o Colégio Carmo, que fica perto da Praça João Mendes, na Rua do Carmo, centro da cidade, que também existe até hoje.

“Mas tudo aquilo que me marcava no colégio de padres: a suntuosidade da missa, a solenidade da missa, acho que teve um papel importante na minha chegada, mais tarde ao teatro”, afirma César Vieira. Entretanto, o que mais se lembra, afirma César Vieira, e até hoje, era a trajetória que fazia, de bonde, do Tatuapé até o centro. Do Tatuapé a família muda-se para a Rua França Pinto, na Vila Mariana e Idibal é colocado no Colégio Arquidiocesano. Esta escola, administrada por padres maristas marcou-o muito. Quanto a essa mudança, afirma César Vieira: “No Arqui, havia aulas de religião, praticamente diárias, rezar antes da aula, antes das refeições, rezar depois da aula, responder às rezas, assistir missas e todo um contexto religioso. Embora eu me desse muito bem com meus pais, fiquei em regime de semi-internato por três anos.”

Durante o processo de semi-internato no Arquidiocesano, lembra César Vieira: “Eu estudava em um colégio muito burguês e quando saía de lá, aos domingos, ia jogar futebol na várzea. Essa coisa me marca muito: as ladainhas, as missas, o futebol, basicamente, tudo isso está em todas as minhas peças.” Foi esta mesma estrutura de futebol de várzea que César Vieira acabou levando para o TUOV. “Naturalmente assumimos essa postura de clube de várzea. Saindo todos os fins de semana pela periferia, carregando cenários, figurinos, algumas idéias e buscando, mais do que tudo, outras idéias.” (2007: 68) Do Arquidiocesano, Idibal Pivetta é transferido e frequenta o colegial no Bandeirantes, do qual foi presidente do Centro Estudantil do Colégio Bandeirantes. Desse período, surge o interesse em participar mais ativamente da vida, a partir de um processo de militância estudantil.

Idibal cursa ao mesmo tempo Direito, na PUC e Jornalismo, na Cásper Líbero e forma-se respectivamente em 1957 e 1956. “A maior parte dos meus amigos presta exame na Faculdade do Largo do São Francisco, mas alguns outros não estavam preparados para ser aprovado no vestibular, então a gente resolve fazer o exame na Católica para aprender como era o exame. Três desses meus amigos são reprovados, eu passo no exame e curso a Católica. Então, os amigos não aprovados prestam novo vestibular e são aprovados na Faculdade do Largo de São Francisco. Então, toda a minha vivência de estudante de Direito é, basicamente, na São Francisco, por conta desses amigos.” Idibal passa pelo Centro Acadêmico da Casper Líbero, a Faculdade, naquela época, ficava no prédio da Gazeta, em frente à Igreja da Santa Efigênia, no centro da cidade. “O Jornalismo da escola era um curso muito bacana. A gente aprendia como se diz ‘com a mão na massa’, escrevendo, sabendo mexer em linotipo, a escola oferecia um jantar para os alunos. Alunos tinham direito a comer lá. Doutor Alfredo Mesquita, também, dava uma sopa, tipo Maggi, na EAD, que quebrava um puta galho.” Foi presidente do Centro Acadêmico 22 de Agosto da Faculdade da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Por intermédio da Faculdade de Direito do Largo do São Francisco envolveu-se nas campanhas nacionalistas da Petrobrás, da Companhia Siderúrgica Nacional. Em agosto de

1957 foi eleito, em chapa de esquerda, para a UNE, no Congresso Nacional dos Estudantes Universitários, realizado em Friburgo do Rio de Janeiro. As chapas eram compostas por estudantes de vários Estados. Segundo César Vieira, o presidente geralmente era de São Paulo ou Minas, um da Bahia, outro do Mato Grosso e tal. Isso se dava pela necessidade de representatividade no país. Na UNE, foi eleito como vice-presidente, sendo o presidente um gaúcho, o Marcos Euse. Todos os integrantes da diretoria vão morar na sede da UNE, que ficava na Praia do Flamengo, número 118.

Naquela ocasião, a UNE dava 10.000 refeições diárias no restaurante do Calabouço, a preço bastante simbólico: de estudante a mendigos, todos comiam por lá. A entidade tinha um parque de diversões na Praia do Flamengo, então não era preciso depender de ninguém. Aquilo era gerido pela UNE que terceirizava e recebia uma quantia pelos equipamentos do parque. Por isso, a UNE tinha uma boa quantia de dinheiro. César Vieira afirma que cada integrante da diretoria recebia um salário de dois mínimos e meio. O vice-presidente Idibal Pivetta perdeu o ano pelo acúmulo de tarefas a serem feitas e pelo fato de ter se mudado para o Rio de Janeiro e afirma ter radicalizado politicamente: foi para a esquerda, mas jamais se filiou ao partidão.

DA DRAMATURGIA DE GABINETE ÀQUELA COLABORATIVA: ESCREVER COMO UMA PROPOSTA DE LIBERTAÇÃO E DE SOLIDARIEDADE

Mas eu não sou as coisas e me revolto
Tenho palavras em mim buscando canal,
são roucas e duras, irritadas, enérgicas,
comprimidas há tanto tempo
perderam o sentido, apenas querem explodir.

Nosso tempo. Carlos Drummond de Andrade.

Parte significativa das formas populares de teatro – no concernente à sua existência, da criação do texto ao modo de produção organizador do grupo e de preparação da obra, para desespero de certo tipo de indivíduo aristocratizado – jamais pediu licença, aprovação ou mesmo beneplácito para existir e se apresentar. Tanto em suas origens (a partir de uma tradição oral e por base comunal) como nos dias de hoje, o texto teatral tem, em boa parte dos casos, sido criado por coletivos de trabalho. Por esta particularidade, os textos populares costumam ser bastante híbridos: em que – assim como na vida – muitas cenas apresentam aspectos contraditórios lançando mão de todo tipo de expediente para contar/apresentar uma história, mas não nos locais privados que caracteriza, na condição de espaço oficial, a totalidade das áreas de representação no país. Luís Alberto de Abreu lembra que: “(...) Relegado apenas aos espaços fechados, inacessíveis ao grande público, fechado à nação, o teatro corre o risco de tornar-se entretenimento (ou experiência fundamental) de uma pequena casta cultural. A própria história do teatro ocidental e oriental nos indica, foi nas ruas e das ruas e espaços abertos que o teatro extraiu sua força e sua forma fundamentais.” (ELT, 2004: 8)

Se for possível falar em destino historiográfico da cultura popular pode-se dizer que, apesar das tentativas de abafamento, tal qual fênix, essa cultura está sempre a (re)nascer. Inútil querer identificar a cultura, a religião e a literatura dita populares a partir de textos, crenças ou práticas que lhes seriam específicas. Nesse particular, e as contraposições ou relações que se tentam realizar quanto às diferenças e aproximações entre o erudito e o popular, Roger Chartier afirma que se pode reduzir os modos de conceber essas relações a dois modelos de descrição e de interpretação. O primeiro trata a cultura popular como um sistema simbólico coerente e autônomo, mas que se organiza a partir de uma lógica estranha e sem possibilidade de comparação àquela erudita; o segundo, que busca apontar as relações de dominação e de desigualdade do mundo social,

evidencia as carências e dependências da cultura popular em relação à erudita. Assim: “(...) a cultura popular é pensada como um sistema simbólico autônomo, independente, fechado sobre si mesmo; do outro, ela é inteiramente definida pela sua distância face à legitimidade cultural.” (LOPES *et al.*, 2006: 37)

A análise de Chartier afigura-se bastante interessante por conta de os parâmetros-critério – reduzidos a dois modos de conceber – apontados pelo autor parecem de fato pautar e nutrir os modos como a produção cultural popular tem sido (quando ela o é) analisada. No processo de pesquisa desenvolvido para escritura desta tese, muitas das críticas jornalistas lidas – e esta percepção se deve principalmente a alguns de os espetáculos assistidos e presentes de uma forma ou de outra na memória – não parecerem corresponder àquilo que deles os críticos comentaram ou mesmo destacaram. De outro modo, parece impossível entender o que teria sido o espetáculo por conta de determinadas análises apresentadas. Claro que não me refiro exclusivamente aos espetáculos apresentados pelo TUOV e, no próximo capítulo – a partir de uma das experiências do Apoená/Engenho: a montagem de *A ferro e fogo* –, exemplifico e pontuo, citando críticos e suas análises, de modo específico as observações que aqui se configuram aqui mais próximas à generalização. De qualquer forma, e reconhecendo a inequívoca importância das análises de certos críticos, ainda que este trabalho não se caracterize em objeto desta reflexão – mas inserida na condição de documentos de cultura – é importante passar por algumas dessas críticas e tentar estabelecer algum tipo de interlocução.

Um dramaturgo, independentemente do gênero teatral escolhido: comédia, drama, teatro épico – e tendo em vista as próprias particularidades da linguagem –, produz seu texto amparado em certa visualidade²⁸⁹, tomando como referência um amplo espectro histórico-estético-social.

No momento da escrita, ao recortar um tema e a rerepresentá-lo²⁹⁰, a partir de particularidades da linguagem conciliadas àquelas temáticas (fragmentadas em diversos motivos que ajudam a contar uma história), um dramaturgo, encontra-se auraticamente prenhe de histórias e de historicidades, por ele recortadas e recriadas ficcionalmente a partir de rearranjos, conciliando a realidade social àquela estética. Sem fugir às primeiras considerações aqui apresentadas, o processo de produção compreendido pela atividade teatral pressupõe um trabalho de criação e transcrição espaço-visio-corporal. Assim, além da necessidade de criação, é a experiência pessoal e de processo cabal de troca que organiza o referencial sógnico no sentido da materialidade da obra, em relação com outros e com os objetos. Em teatro, as imagens mais que coladas às palavras (em seu sentido semântico), apresentam-se como que espacializadas ou materializadas. O texto possui certo tempo e sua experiência é a própria “imagem do texto”: cuja rede de significação transcende, pode-se afirmar, o mero plano lingüístico (CARDOSO & VAINFAS, 1997: 375-399). Nesse particular, ainda, é importante não perder de vista que os sentidos são produzidos e atribuídos na dinâmica das relações sociais. Assim, separar o sentido de seu contexto social que o produz e o consome é retirar sua historicidade.

Em inúmeros momentos, e pelo fato de jamais durante sua vida ter abandonado a militância política, César Vieira estava convencido de que, fosse o que fosse que fizesse, os acontecimentos históricos, impostos por certa concepção oficial, não seriam aqueles que alimentariam os conteúdos a partir dos quais o dramaturgo organizaria seus textos. Assim, em ensaio, acerca da inserção de assuntos históricos, cujas práticas e

²⁸⁹ Segundo Ulpiano T. Bezerra de Meneses. A fotografia como documento. Roberto Capa e o miliciano abatido na Espanha. Sugestões para um estudo histórico. *Op.cit.*, p.150, a visualidade – e é determinante não esquecer que o teatro é uma linguagem apresentada em escala 1:1, a partir de um complexo sistema de imagens – refere-se ao “conjunto de discursos e práticas que constituem distintas formas de experiência visual em circunstâncias historicamente específicas.”

²⁹⁰ John Berger. *Op. cit.*, afirma que o modo de ver do fotógrafo se reflete em sua eleição do tema. Da mesma maneira, isso vale para o pintor em relação à tela ou ao papel. Penso que esse procedimento vale também para o artista do teatro.

compromissos assemelham-se bastante àquelas que César Vieira se pautou, afirma Oduvaldo Vianna Filho, *apud Vianinha: teatro – televisão – política* (1983: 136-7):

A revolução não pode ser feita dentro de nós. Tem que ser feita na história, porque a história é parte do nosso sistema de representação. Nós somos massa histórica. Os únicos seres na face do planeta que somos feitos de história (...).

A história é essa política de interesses e luta pela conquista de prerrogativas, a extensão delas para mais gente. Portanto é a caracterização dessas prerrogativas, a capacidade de distingui-las, reivindicá-las, justificá-las, negá-las – o poder de removê-las ou mantê-las. (...)

(...) Como um automóvel que nos leva e o qual levamos. A consciência de estar imerso, de ser história, de não poder ser outra coisa senão essa história aqui e agora e, ao mesmo tempo, exatamente por sermos história, podermos aspirar ser outro tipo de história (porque conhecemos existencialmente suas características, suas estruturas).

Percorrendo uma trilha teatral de “lutador de vida inteira”, sempre acompanhado por pequeno, mas decidido grupo de sujeitos (o TUOV, desde o início, sempre teve por volta de 20 integrantes), a carreira de César Vieira como escritor e criador isolado, de certo modo, inicia-se durante os tempos em que estudou no Colégio Bandeirantes. Na escola, o professor de português Felipe Jorge, bastante conceituado, dava aulas de redação. Semanalmente, o professor selecionava quatro ou cinco redações, que lhes pareciam as melhores da classe, para serem lidas para a turma. Em tese, esse professor dava um tema e os estudantes escreviam a partir deste tema. O estudante Idibal Pivetta tinha suas redações selecionadas e lidas toda semana. Entre desconfiado e satisfeito, mas em conseguir indagar o motivo ao professor, depois de algum tempo, durante um intervalo, o professor Jorge diz (e vaticinou) ao aluno: “Você vai ser escritor! Não deixe de escrever.”

Dando concretude as percepções do antigo professor, Idibal Pivetta ele-mesmo ou mediante alguns heterônimos, sozinho ou em processos coletivos, escreveu diversos textos, a partir de diversos gêneros: crônica, conto, poesia, roteiro cinematográfico, peças teatrais. Indagado acerca da importância do ato de escrever e dos vislumbres, pretensão e alcance de sua obra, e depois de uma rapidíssima reflexão, César Vieira responde: “Fazer com que o espectador, toda a vez que assista a um espetáculo, pense naquilo que está vendo e que por intermédio disso possa guiar-se para a busca de uma solução com relação a si e ao mundo que o cerca. Que intuitivamente ele possa se afirmar com o que acabou de receber ali, que a obra possa descortinar um caminho de liberdade e de igualdade. O que ele recebeu por meio daquela obra artística e popular possa ser um condão, que o enverede na necessidade da busca e luta pela liberdade de si e de seus semelhantes. Que o espetáculo apresentado pelo TUOV tenha o condão de fazer despertar no espectador um sentimento de solidariedade, e que ele possa se entender importante na senda de mudar o mundo. Que este espectador consiga se transformar, se quiser, em parceiro daqueles que como ele pobre e negro, se apresentem em um espetáculo bonito: cantando e atuando. Que ele saiba, e se quiser, se transformar em um grande ator, em um criador também. Que ele consiga transferir esse desejo para a vida, se assim o desejar. Que o texto consiga despertar nele a consciência de que ele possa ser um artista plástico, um dramaturgo, um pintor, um político, um policial, um professor, um lavador de carro... desde que ele esteja se exercendo e procurando, dentro daquilo que escolheu, uma felicidade para si e, ao mesmo tempo, para todos.” Indagado acerca da obra que mais gosta, César Vieira afirma: “Tem muita gente que acha que *O evangelho segundo Zebedeu* é minha melhor peça: aquela que ficou. Poeticamente, eu gosto mais de *Morte aos brancos*; teatralmente de *Antonio Cândido*, mas sei lá! Eu gosto mais de *Morte aos brancos*, por incrível que pareça.” Depois de basicamente quatro entrevistas e muitas leituras acerca de César Vieira e de todas as suas obras, a

escolha por esta obra é bastante coerente: trata-se de um texto poético muito belo, em que o autor consegue falar da excelência de um dos serviços criminosos praticados pelos luso-espânicos no processo de conquista ou de reconquista de um trecho de terras habitado por povos eivados por forte desejo libertador. Apesar de “eliminados” pela gana centrada em interesses econômicos, esses povos deixaram traça, à semelhança do ocorrido com o escritor César Vieira.

Assim, ao mesmo tempo em que se inicia no teatro como autor de seus textos, como “escritor-solo”, que lhe rendeu alguns prêmios. Idibal Pivetta como jornalista, no final da década de cinquenta, escrevia no *Correio Paulistano*, na *Gazeta Esportiva* e num jornal bastante popular, sensacionalista e anti-janista chamado *A Hora*, para o qual fazia reportagens. Nos dois primeiros jornais, Idibal Pivetta trabalhou como repórter esportivo, entrevistando, sobretudo, jogadores e ex-jogadores de futebol. O jornal *A Hora*, com sede no bairro da Liberdade, o jovem jornalista fazia reportagens gerais, entrevistando políticos, artistas da cidade e aqueles que vinham para São Paulo.

Como escritor – dizendo-se bastante estimulado depois dos incentivos do professor Felipe Jorge, por Lauro César Muniz, Oduvaldo Vianna Filho e vários outros – César Vieira, Igor Palik, Id Almeida, Idibal Pivetta, Idibal de Almeida Pivetta “escreveram” diversos textos que serão correlacionados no próximo item.

OS CODINOMES DE IDIBAL PIVETTA E BREVES APONTAMENTOS SOBRE ALGUMAS DE SUAS OBRAS

No sentido de finalizar a reflexão acerca de algumas das experiências levadas a cabo pelo TUOV, priorizando o trabalho de dramaturgia desenvolvido por César Vieira, tanto individual como coletivamente, o critério adotado, uma vez que cobrir toda a obra do formidável autor compreenderia uma nova e densa tese, pressupõe uma seleção-critério, por intermédio da qual o processo abarcou a análise:

- de todas as peças inseridas no chamado (assim denominado pelo autor) **Ciclo Existencial**. Trata-se de textos escritos em gabinete e destinados também ao circuito comercial. São eles: *Alguém late lá fora*; *Lombrosiel* ou *O auto da solução mulata para a verdadeira autoria das obras de William Shakespeare*; *Luz de emergência*; *Os sinceros*; *O rei morreu, viva o rei*; *Um uísque para o rei Saul*. A leitura e análise de todos os textos inseridos no mencionado ciclo objetivou sobretudo apontar algumas das particularidades, expedientes, qualidades e méritos de César Vieira como dramaturgo “individual” e bem sucedido em carreira solo.

- de uma obra de transição, cuja resposta por parte do público, tendo em vista ter sido apresentada em circo no Parque do Ibirapuera, foi imediata. Trata-se, segundo a documentação disponível, e de acordo com o ponto de vista de muitos indivíduos, da mais importante obra do autor: *O evangelho segundo Zebedeu*.

- obras criadas no fim da década de 1970 e na de 1980 escritas de modo coletivo, com coordenação de César Vieira e com maior número de apresentações na década de 1980: *Bumba, meu queixada*, *Morte aos brancos*.

As análises das obras inseridas no critério apresentado tentam apontar, sem a pretensão de vencer todos os aspectos importantes e constitutivos em suas complexas e sofisticadas construturas, alguns dos expedientes que caracterizam e filiam o trabalho do Grupo ligado às artes do fazer teatro épico e popular. De outra forma, e em coerência à trajetória do homem-cidadão-artista, apontar a inequívoca generosidade de um dramaturgo premiado que sabia e que já havia escrito várias obras de qualidade. Esse dramaturgo consagrado, em nome dos reais compromissos que assumia na vida e nos palcos, abre mão de eventuais prestígios individuais que a carreira poderia trazer-lhe (e já havia trazido) e passa a partilhar a criação dramatúrgica com seus parceiros de Grupo, interessados nesse fazer. Nessa perspectiva, César Vieira, na última das quatro entrevistas a mim concedida – sempre em companhia de Simone Carleto –, ao ser indagado acerca de certos

aspectos dramaturgicos, presentes em *Morte aos brancos* – que está sendo remontado em versão menos extensa, para ser apresentado na rua –, afirma que nesse novo processo não concordou que certas cenas fizessem parte do texto final na primeira versão, mas, e por ter sido voto vencido, acatou as deliberações do coletivo e passou a defendê-las como se fossem suas. Fica bastante claro, no caso de César Vieira, o abrir mão do valor-prestígio pelo valor-trabalho.

Do ponto de vista temático, nas obras escritas exclusivamente por César Vieira ou naquelas coletivas e partilhadas com diferentes grupos de sujeitos, há uma série de conteúdos ou motivos absolutamente recorrentes: o futebol; as festas populares e folclóricas – os folguedos; a religiosidade; acontecimentos históricos recontados ponto de vista dos vencidos; o circo; alusão ao cinema; a presença da polícia, dos soldados, em cena, ou ameaçadoramente em *off* etc. Do ponto de vista das formas teatrais o teatro épico, apresentado por expedientes brechtianos ou apenas narrativo; a farsa; o auto; a revista; o drama nas obras iniciais. Do ponto de vista dos recursos utilizados mais comumente podem ser encontrados, o metateatro; a junção entre o diálogo (mimo) e o narrativo (diegése), a prosódia popular e aquela – de menos a mais prolixa – característica das classes dominantes; o mais fraco se indispondo contra o mais forte, mesmo que se sabendo perdedor; o tratamento satírico na apresentação das autoridades (ditas pequenas ou aquelas constituídas legalmente), a inserção de frases, excertos de pensamentos de políticos, de ativistas etc. O trabalho de definição e de pesquisa do assunto histórico relevante – desenvolvido por equipes diferentes,²⁹¹ unido ao conhecimento da cultura e do imaginário populares, aos inquietantes processos da invenção criativa –, somado à necessidade cabal de troca de experiência com o público articulado também à chamada “sem cerimônia” do popular, resultam em espetáculos complexos e refinados, mas sempre populares.

Dos textos criados individualmente àqueles coletivos e, sobretudo, no início desse procedimento, é possível perceber – *Bumba, meu queixada* explicita isso – uma quebra dialética nas conquistas que vinham se dando pelo autor “de gabinete”. Dentre outras particularidades, o texto parece perder certa imagética poética, mas ganha em dinâmica prosódica. Algumas personagens, apenas esboçadas e cuja inserção na trama fica mais difícil, parecem ter sido criadas “sob medida” para se destinar a alguém do elenco: a Cigana, mas não se caracteriza em caso único, na obra em epígrafe, pode explicitar isso. Se os diálogos podem se afigurar menos dinâmicos, e, às vezes, mesmo maniqueístas, representado um olhar mais eivado pelo senso comum, é inequívoco que o texto ganhou muito em musicalidade e em seu caráter épico. A história passa a ser contada, adotando um ponto de vista, claramente assumido e de acordo com as personagens populares.

À luz do exposto, e evidentemente de modo didático, pelo embricamento e “contaminação” de certos aspectos temáticos formais sempre contidos em outros, a obra de César Vieira e de seus heterônimos pode ser dividida:

I. No início de sua carreira como autor, ainda assinando Idibal Pivetta, o autor escreveu:

- *Santos Dumont – um vôo solitário*. Trata-se de biografia, escrita por Idibal Almeida Pivetta e publicada no jornal *A Gazeta*, foi premiada no concurso literário do IV Centenário da Cidade de São Paulo, em 1954.

- *Alexandre de Gusmão – o diplomata de espírito bandeirante*. Trata-se de biografia romaneada escrita por Idibal Almeida Pivetta, em 1955 e publicada no jornal *A Gazeta*.

- *Mar de lama*, novela de 1959, com prefácio de Gianfrancesco Guarnieri. Obra escrita por Idibal Almeida

²⁹¹ Acerca da dinâmica adotada pelo Grupo há vários anos, cf. César VIEIRA. Roteiro do trabalho coletivo com o Bumba, Ficha dramática – modelo, Quadro dramático e personagens, Quadro dos personagens – figuras do Bumba. In: *Em busca de um teatro popular*. Op.cit., p.141-48.

Pivetta, conta a história dos últimos dias de Getúlio Vargas, centrado na figura do negro Gregório, que era o guarda-costas do presidente do Brasil. Obra publicada pela Editora O Livreiro.

- *Amores de Napoleão*, obra de Idibal Almeida Pivetta, publicada pela Editora O Livreiro, cuja primeira edição foi publicada em 1961.

- *O pardal escarrado, diário de prisão*. Trata-se de um diário de cárcere escrito em 1973 e decorrente do período em que o autor esteve preso. A obra não foi publicada.

II. Surge um novo autor, tendo em vista o teor erótico demandado por uma publicação.

- *A última noite em Petrogrado*. Texto escrito por Igor Palik e inserido na coletânea de contos de amor de grandes nomes da literatura mundial, chamada *Contos de Alcova*, publicada pela Editora O Livreiro, 1960 e que teve três edições.

III. Idibal Pivetta inicia-se na linguagem teatral e é obrigado a buscar outros codinomes.

- ***Lombrosiel ou O auto da solução mulata para a verdadeira autoria das obras de William Shakespeare***. Trata-se de texto teatral escrito em 1964 e não publicado, quando César Vieira cursava a Escola de Arte Dramática – EAD, então dirigida por Alfredo Mesquita. Segundo o autor, o texto foi escrito como uma espécie de provocação, tendo em vista haver tanta gente, sem muito o que fazer na vida, que insistia, como se isso pudesse ser relevante, que William Shakespeare não teria sido o autor de suas obras, mas Christopher Marlowe ou vários outros autores. A obra, dividida em três cenas ou quadros (ambas as designações aparecem na obra), apresenta-se datilografada com 32 páginas, repletas de correções manuscritas. Na primeira cena, ambientada no Paraíso Celeste, Jeová, muito descontente, queixa-se da humanidade com Izaías. A constatação de que a humanidade está perdida aparece por meio de ruídos que saem de uma espécie de redoma translúcida, seguida da narração de Jeová: guerras, prisões, epidemias, autos-de-fé etc. Inglaterra, França... Segundo Jeová, em alusão à Reforma, matam em nome dele. Queixa-se portanto do chamado e alardeado livre arbítrio concedido aos homens. Jeová quer ainda socorrer os homens, mas não sabe como. Izaías, na condição de dileto filho daquele, propõe-lhe outro meio para falar aos homens, sugere-lhe o teatro. Jeová reconhece no teatro um poderoso instrumento usado desde os gregos, vê a representação como uma necessidade da vida social... Mas como fazê-lo? Izaías sugere-lhe enviar um arcanjo para um ator e ditar-lhes obras imortais, que possam depurar o caráter humano. Aceita a proposta, Jeová fica preocupado quanto à revelação de sua santa intervenção na Terra. Izaías assegura ao pai que um bom arcanjo saberá como fazê-lo. Depois de aceita a sugestão, Jeová dispensa alguns deles: um ocupado em aumentar a safra de maná, outro por ser belicoso... Izaías sugere Lombrosiel, recém-promovido e que necessita destacar-se: “de asas murchas pelos cantos do Paraíso. Sempre tristonho em busca de algo para fazer, para dissipar o permanente tédio do Paraíso. (...) Não fosse Maquiavel, o arcanjo cantor oficial, e Lombrosiel – desde há muito – estaria no comando do Coro Divinal.” (p.5). Decidido, Jeová chama Lombrosiel e lhe indica a missão, que deve acontecer na Inglaterra, por conta de o teatro lá ser bem aceito.

A segunda cena passa-se em um estábulo na Inglaterra, à época de Elisabeth I. William, jovem ator, está com a cortesã Lisah. Por não ter dinheiro, o jovem ator leva a cortesã, que reclama muito, a um estábulo. O casal inicia um processo de idílio amoroso, de corre-corre, esconde-esconde. Nessa brincadeira, a cena mostra um jumento que ruma em “compasso binário”. Consumado o ato amoroso, Lisah sai de cena. William põe-se a dormir. O Jumento interpela-o. Assustado, William não acredita que possa haver um jumento que fale. O Jumento diz-lhe não ser novidade o fato de ele falar, e chistando muitos dos mortais, afirma: “Nunca ouviste um jumento falar? Não diga que não! Existem tantos: falam, discursam... até escrevem.” (p.8). O Jumento, cujo

nome de guerra é Zenóbio, inventa uma história segundo a qual William salvou-o de um incêndio, portanto, este lhe deve a vida. Em troca disso, como o Jumento já o viu como ator e considerou-o: “assim, um pouco mais para lá do que para cá”. Em chave de paródia, William conta a sua história e interesse pelo teatro, até chegar a Londres e ser guarda-cavalos na porta do teatro *Globe* e, de vez em quando fazia um ou outro personagem secundário. Depois do incêndio já mencionado em que teria salvo do fogo, além de Zenóbio, certos originais de textos teatrais, seu ato heróico faz com que fosse promovido: passaram a dar-lhe melhores papéis. Então, ao ser indagado por Zenóbio se gostava de ler, pelo fato de ter salvado os originais no incêndio, William confessa ser quase analfabeto e ter muita dificuldade para ler. Lisah lia os papéis para ele até serem decorados. Depois de um laivo bastante breve de consciência acerca de ser ou não moral, William aceita escrever as peças que Zenóbio irá ditar. Vários trechos de obras são ditados a William, que se consagra. Depois de algum tempo, e novamente com Lisah, William confessa estar enjoado dela. Já íntimos: Zenóbio virou Zenó para William e este Bil para Zenóbio, o jumento diz que precisará partir para sempre. William não quer, interpela-o pedindo que fique, mesmo que não lhe dite mais nada.

Na terceira e última cena, duzentos anos depois do estratagema de Lombrosiel, novamente Jeová se queixa a Izaías: nada mudou. Queixa-se ainda das confusões de Lombrosiel, na medida em que muitos pensam que as obras de Shakespeare foram escritas por outros autores: Ben Johnson, Francis Bacon, Jeová... Izaías pede paciência ao Pai. Jeová, pelas confusões de Lombrosiel, pensa em castigá-lo. Afinal, de certo total de obras ditadas por Lombrosiel, outras tantas apareceram escritas, de fato, pelo dramaturgo ou, conclui o poderoso, pelo próprio Lombrosiel. Izaías interpela. Não fosse por Lombrosiel, que fundou no céu o TCL – Teatro Celeste de Lombrosiel, muita coisa ruim poderia acontecer com os anjos. Lombrosiel dirige o grupo, mas olhando uma cena deste pela TV, Jeová considero-o mau diretor. Jeová confessa que nem todas as peças “emanaram dele”... Alguns trechos foram escritos por Pedro (um dos apóstolos). Apesar de tudo, Jeová pensa novamente em salvar os homens... Assim, vai mandar à Terra, sobretudo, pelo fato de os homens só pensarem em sexo, um novo salvador. Jeová vai enviar à humanidade Sigmund Freud. Jeová chama Lombrosiel que vem com as mesmas asas, mas agora ruminando: come milho misturado com maná. Justifica-se que passou oito anos comendo milho na Terra e que as iguarias celestes lhe parecem insosas. Jeová diz que ele terá nova missão, deverá ir à Áustria e procurar Sigmund Freud. Lombrosiel deverá falar a ele sem que desconfie tratar-se de inspiração celeste. Como Izaías se desespera pela missão, Jeová chama Lombrosiel – que pede para, antes da missão propriamente dita, bater dois dedos de prosa com Ibsen – dizendo que ele esquecerá tudo o que passar para Freud... Lombrosiel se retira repetindo o nome de Sigmund Freud e assunto: sexo.

Trata-se de uma comédia ácida e iconoclasta com cinco personagens somente. Repleta de situações cômicas, metateatralizando, de modo absolutamente chistoso, algumas das discussões que provavelmente se faziam acerca da autoria das obras de Shakespeare, também na EAD. Além de passar em revista as obras de Shakespeare, a idéia de orientar as teorias de Sigmund Freud (e acrescentado no manuscrito a missão se dobra com Karl Marx), o autor cria uma tríade absolutamente infernal liberando de mazelas e tradições religiosas: o corpo, o teatro e a rua. Ainda, com relação ao título, que anuncia um gênero desenvolvido ou surgido com esse nome durante a Idade Média, o auto, o autor, através do texto, recupera vários dos expedientes do gênero, como: personagens religiosas com características humanas; temática desenvolvida a partir de certa orientação moral, por intermédio da qual as personagens, fundamentadas em mitos religiosos, salvam, em um momento específico, um indivíduo ou um grupo (na obra a própria humanidade); comicidade sem inserções escatológicas. Trata-se, portanto, de uma revisitação, absolutamente, mordaz e bem

desenvolvida do gênero medieval, que ao longo da história, a despeito de sua origem, aclimatou-se de modo bastante popular aos países e aos assuntos locais.

- **O rei morreu, viva o rei!**²⁹² Trata-se de texto teatral inédito e totalmente proibido pela censura, escrito em 1965 e publicado pelo Centro Acadêmico XI de Agosto, em 1966. Em 1982, o texto foi reformulado e ainda aguardava liberação da censura. A análise ora apresentada tomou como referência o texto de 1982, com 10 cenas e 21 páginas. Na folha de rosto, há uma indicação de que se trata de uma farsa na qual se faz uma sátira política assemelhada às operetas bufas. Estas indicações se devem, penso, às inserções musicais na obra, cujas letras têm função épica. Por último, o texto, sempre sob ameaças de grupos paramilitares ou ameaças anônimas, foi lido clandestinamente várias vezes, cujos locais encontram-se apresentados no livro *Em busca de um teatro popular*. (2007: 315-6)

O autor afirma que a obra se passa na época atual, na cidade de Lombrosiana, capital do Gran-reino de Lombrosiel.²⁹³ Além das muitas personagens da obra, o autor sugere também a utilização de bonecos e figurantes. Ainda na folha de rosto, o autor avisa que foram usados na obra pequenos trechos de: *Discursos* de Benito Mussolini; *Otelo* de William Shakespeare; das encíclicas: *Quadragesimo ano*, *Rerum novarum*, *mater et registra*, *Gáudio et spes* e citações de atas do Clube Militar do Rio de Janeiro, durante a década de vinte.

A primeira cena desenvolve-se na sede da SERIS – Serviço de Repressão aos Imorais e Subversivos e destaca o retrato do rei Victorius Joackins II em que o monarca, parecido à conhecida pintura de D. João VI, é imortalizado a partir de “leve desmunheamento” e outra de Napoleão Bonaparte. Na estante, livros de grandes lombadas apresentando títulos que vão de Hitler ao FBI, passando por Napoleão. Aliás, o Comandante tem a maior coleção de livros sobre o imperador Napoleão e possui, fanático que é, uma caixa forrada de veludo cujo interior tem um pequeno chumaço de pelos pubianos do imperador da França. A ação inicia-se com a secretária do protagonista da obra (provável arquétipo da imagem de lombrosiano, a que se refere Cesare Lombroso), Comandante Sigismundo R. de Sotomaior. Por intemédio de recurso monológico, a secretária, Lola bate à máquina um discurso de Sigismundo, do qual constam palavras como imoral, subversivo, libertino e revolucionário. Finalizada a tarefa, Ivan Cordeiro, jornalista, entra na sala, e, arditamente, para conseguir informações, diz que por saber que o Comandante Sotomaior não concede entrevista, veio – porque ela também é importante – conversar com a moça. Lisongeada, ela atende às propostas do jornalista: “posar com naturalidade” para fotos e indagada acerca não do Comandante, mas do homem Sigismundo, fica claro que ela tem intimidades com este, ao chamá-lo de Sigi. O que está em pauta, e o que o jornalista pretende investigar, é o assassinato do jornalista Mateotio.²⁹⁴ Dando seqüência ao ardil, continua a fotografar a moça, que vai se soltando. O jornalista consegue algumas pistas e informações até a chegada do Comandante e de seu chefe de gabinete, o tenente Alarmat. O COI-COI (alusão paródica ao DOI-CODI) envia mensagem de que há uma manifestação de estudantes em praça da cidade que protestam pela morte do jornalista Mateotio. Como a situação se complica, o Comandante compromete-se a interceder pessoalmente no conflito. Em tese, a cena

²⁹² Originalmente o texto chamava-se *O transplante*, mas, como à época em que foi escrita havia um filme italiano traduzido com este nome, César Vieira rebatizou a obra. Mudado o nome, o autor descobriu que havia um texto de Eugène Ionesco com o nome: *O rei morreu*, mas não quis mais mudar o nome.

²⁹³ Nesta obra – assim como em *Lombrosiel* ou *O auto da solução mulata para as verdadeiras obras de William Shakespeare* – o autor faz alusão a lombrosiel, derivado de lombrosiano: que tem os traços físicos do criminoso, segundo as teorias do criminologista italiano Cesare Lombroso. Do mesmo modo, há alusão ao adjetivo também em *O rei morreu, viva o rei*.

²⁹⁴ O fato de haver o assassinato de um jornalista parece se caracterizar no motivo que levou a censura a não liberar a obra em sua reapresentação no início da década de 1980. A alegação, segundo César Vieira, parece ligar-se ao assassinato do jornalista Vladimir Herzog.

apresenta um embate de natureza política entre alguns setores da população, representado principalmente pelos estudantes.

Na segunda cena, devidamente paramentado como cavaleiro medieval em processo de disputa com um Dragão Cor de Rosa, o Comandante Sigismundo canta, acompanhado de copla chistosa do Dragão e de vozes populares. Nessa disputa, o Comandante vence o Dragão, mas é atingido por uma pedrada no membro, que acaba por ser extirpado: perdido “em defesa das Instituições, no campo da glória. (...) nobre fim para um órgão: caiu em defesa da Pátria.” (p.7). Na próxima cena, em quarto de hospital, depois das mensagens heroicizando-o, o Dr. Arnand (paródia Dr. Christiaan Barnard) – que assim como o rei também tem discretos, mas insistentes desmunhecamentos –, anuncia a necessidade de um transplante. O Comandante deverá escolher o modelo a ser transplantado em cerimonial cujos modelos vêm em cilindros. Depois de confabular com a mulher, dentre três modelos, o Comandante escolhe. O Dr. Barnard, contrariado, afirma que daquele modelo há apenas um em estoque, mas com um problema: “era um cidadão de cor.” (p.9).

Na cena de número quatro, Dr. Barnard anuncia à imprensa o sucesso do transplante patriótico do Comandante Sotomaior. O transplante, pergunta um jornalista (no que o texto critica certo tipo de imprensa) poderia se caracterizar em “um passo no caminho da integração racial?” (p.10) e outras investigações que enveredam por questões políticas. Em nova cena, a senhora Josefina – esposa do Comandante, ao telefone, elogia a performance sexual do marido a uma amiga. O marido, também na condição de Comandante, pede à mulher para se acalmar: pode ocorrer uma epidemia de transplantes, Mais que isso, o marido diz ter nojo da mulher porque ela agora se realiza muito mais sexualmente “com o sexo daquele negro”. Vem visitar o Comandante uma mulata bonita, chamada Tânia. Esta diz que era namorada de Francisco, o dono do membro agora transplantado em Sigismundo, afirma sentir muita saudade dele. O Comandante afirma que este assunto poderá ser tratado no dia seguinte, em seu laboratório. Nova visita, agora de Anita, mesmas insinuações e novo encontro marcado.

Na cena número seis, em *off* ouvem-se loas ao Comandante Sotomaior. Ivan Cordeiro, o jornalista do início, agora Evans Wolf, apresenta-se como chefe do Gabinete de Imprensa: recém-nomeado pelo rei. No novo cargo, o chefe do Gabinete sugere algumas fotos. Todas elas insatisfazem o Comandante que manda Evans embora. É nítida uma mudança comportamental no Comandante. Na sede do SERIS, o quadro de Napoleão está virado, as estantes de livros estão vazias. Tânia, agora, é a nova secretária do gabinete: ambos lêem fragmentos de cartas que reiteram as mudanças porque passa o Comandante. Em reunião com oficiais, o Comandante diz que é preciso averiguar a morte do jornalista Mateotio. Essa atitude cria uma fratura nas forças militares.

A cena nove inicia-se com vozes femininas em *off* cantando o que parece ser uma triste canção portuguesa cujos versos assemelham-se a antigas modinhas medievais. O comandante Segismundo aparece vestido de Otelo: pintado de negro, fazendo uma alusão a Francisco. Como Francisco-Otelo o fim de Sigimundo-Francisco vestido de Otelo se aproxima. Evans, agora mensageiro do rei, e vestido como Iago, chefia um coro. Através da intervenção do coro Sigismundo clama, parodiando Shakespeare, para o lamento geral das mulheres da peça: “Meu reino por meus culhões.” (p.19) Após isso, o Comandante tira a tinta preta do rosto e das mãos, encerrando o reino de Francisco em pele de Sigismundo.

Na última cena, o Comandante vem sobre pequeno estrado de rodas, feito um boneco, que pode ser manipulado por botão na lapela de sua farda, repetindo, feito disco quebrado, a frase: fidelidade ao governo.

Evidentemente a obra é farsesca, entretanto, não se trata, como classifica César Vieira, de uma farsa. Afirma ainda o autor que a obra faz uma sátira política à semelhança das operetas bufas. A protagonista da

obra, *Sigismundo*, sem dúvida – assim como todo representante militar cuja função é reprimir e o *Grande ditador* de Charles Chaplin, caracteriza-se em criação absolutamente emblemática disso – é um contumaz exemplo de bufonaria, entretanto, a obra também não é uma opereta, por conta de haver, ainda que na forma de copla, apenas duas inserções musicais. Concebida em chave de sátira e paródia a tipos sociais e políticas e a situações histórico-culturais. A obra, escrita originalmente em 1965 e revisada em 1982, passa em revista, a partir de humor corrosivo, momentos da história da ditadura militar brasileira, sem que qualquer das figuras e representantes bizarros do poder tivessem passado por transplantes de membros, mas muitos haviam passado por processos de “transplantes ideológicos”. Por este tipo de tratamento cômico com raras inserções escatológicas; pelas inserções metateatrais e também de fragmentos de obras de diferentes gêneros: políticas, teatrais, religiosas...; pelo não tratamento psicológico das personagens; pela crítica mordaz ao poder constituído, à imprensa, às forças armadas pode-se dizer, e de acordo com certa tradição brechtiana, que a obra é épica na estrutura e no desenvolvimento de seu conteúdo, ultrapassando portanto uma definição única de gênero.

- **Luz de emergência** (antes **O elevador**), texto teatral apresentado datilografado em 26 páginas, escrito em 1965 e revisado pelo autor em 1997.

Trata-se de uma peça em que os conflitos entre um pai e filho e uma mulher e seu marido se agudizam ao paroxismo por intermédio de uma situação-limite: problemas mecânicos e conseqüente parada de um elevador, em que se encontram as quatro personagens. Adotando a estrutura arquetípica do drama, e a partir de cenas paralelas, na primeira parte da estrutura da obra, as personagens apresentam-se e aos seus problemas. Nela vem à tona o autoritarismo do pai sobre o filho e o constrangimento por ter sido intimado a comparecer a um escritório de advocacia para prestar declarações por algo praticado pelo filho, que não se sabe o que seja. Com relação ao casal, salta aos olhos o autoritarismo, travestido na forma de ciúme, do marido sobre a mulher. O casal dirige-se a um consultório de ginecologista (e o fato de ser um homem deixa o marido mais enraivecido) para saber se a mulher está grávida. Tensos, os quatro entram no elevador, que em curto espaço de tempo pára. Por conta do incidente, as personagens apresentam-se e há um processo de constrangimento: marido sente-se envergonhado de gritar para pedir ajuda a pedido dos outros e não permite que a mulher tire casaco ou fume diante dos dois outros homens.

Depois de um pequeno tempo, entretanto, e sem um aparente motivo, a mulher passa a desobedecer o marido. O filho, depois de tentar consertar o ventilador, esbarra a mão no rosto da mulher e diz: “Ave Esther, cheia de graxa.” Isto parece dar força libertadora aos dois: filho e mulher. Ambos se revelam e enfrentam o poder gerocêntrico representado pelo marido e pelo pai. O paroxismo do conflito pai-filho ocorre quando o filho, em atitude ousada, bate com o jornal no rosto do pai. O elevador parece que vai andar, pai e marido retomam o poder. Entretanto, foi um alarme falso. Conflito agora se instaura entre marido e mulher. No sentido de vingar-se, a mulher diz que, quando em casa, matará todos os canários do marido (uma das paixões deste), que ela é obrigada a tratar. O paroxismo do conflito ocorre quando a mulher quebra os óculos do marido, fazendo alusão ao que fará aos pássaros. Filho e mulher se aliam novamente contra seus opressores e, depois de se esfregarem, tentam sair pela saída de emergência no teto. Quase fora do elevador, volta a eletricidade indicando que o elevador voltou a funcionar. Com isso, ocorre um retorno à antiga normalidade, isto é, à subserviência dos mais novos aos mais velhos. Os dois chefes de família, que haviam trocado seus cartões, ao se apresentarem logo no início, destrocam-nos, o que simbolicamente pode representar o fato de jamais terem se encontrado.

César Vieira, em entrevista a mim concedida, afirma que com este texto encerrou o que chamou de ciclo existencial. Em tese, à exceção de *Lombrosiel*, os textos têm certa aproximação temática e são obras que se dirigiam ao teatro comercial. Fazem parte do ciclo existencial: *O elevador*, *Alguém late lá fora*, *Um Uísque para o rei Saul*, *Lombrosiel*, *Os sinceros*.

Lombrosiel e *Os sinceros* César Vieira, conforme indicação nas folhas de rosto dos textos, chama de exercício de dramaturgia.

- ***Alguém late lá fora***. Texto publicado: Gilberto MANSUR & Marisa Philbert LAJOLO (Coord.). *Contos jovens*, 6. São Paulo: Brasiliense, 1975. Obra esgotada.

Trata-se de um texto de duas páginas. Tematizando a desagregação de uma família, a obra apresenta e denuncia a falta de interlocução à janta (mas a situação expressa nesse nada a falar não parece se restringir a apenas este momento) entre os integrantes de uma família. Fascismo, reificação, tartamudeio caracterizam a obra, cuja situação final: latido do pai para o cachorro Totó, que está fora de cena, explicitam uma das influências à qual o texto se filia, a absurdidade.

- ***Um uísque para o rei Saul***, monólogo teatral, premiado no 1º Seminário Carioca de Dramaturgia – Rio de Janeiro, 1964.

Em entrevista a mim concedida, César Vieira afirma: “Essa obra foi baseada no suicídio de um amigo meu, que na época era editor, um rapaz que escrevia muito bem, e que trabalhava em editora. Aliás, foi ele quem publicou minha novela chamada *Corinthians, meu amor*. Esse rapaz, por uma série de fatores, se suicida deixando chocados seus amigos. Estes, durante o velório, especulam, com o corpo ali presente, acerca do motivo que o teria levado ao suicídio: se uma doença grave, algum desfalque, alguma coisa criminosa, se teria engravidado alguma moça... Todas as hipóteses eram levantadas diante do corpo que estava sendo velado. Do falecimento desse rapaz nasceu o argumento para *Um Uísque para o rei Saul*, que apresenta o monólogo de uma suicida ou pretensa suicida.” Ainda de acordo com o dramaturgo, a obra, montada por grandes atrizes, busca conciliar preocupações sociais à questões ligadas ao foro íntimo.

Trata-se do primeiro texto teatral, um monólogo dramático, escrito pelo dramaturgo a fazer grande sucesso e a projetá-lo nacionalmente como novo autor teatral. No texto, a jovem expõe os motivos que a teriam levado ao suicídio. Ao final, entretanto, e a despeito de todos os motivos apresentados, não é possível saber se a jovem disse a verdade ou se chistou o público: não se sabe se ela, como diz, tomou cianureto ou se foi morta, ou se foi torturada, enfim, a cena não explicita o fim da personagem. A jovem encontra-se presa em um local repleto de objetos heteróclitos, coisas velhas, cujos índices remetem a um necrotério em desuso, mas com duas camas com corpos cobertos. Assim, móveis de hospital e vários outros objetos, como até mesmo, bandeira do Corinthians podem ser percebidos no espaço. Apesar de o cenário passar idéia de abandono, “preenche” exteriormente o espaço uma melodia com letra do *Samba do Corinthians* e algumas vozes cujos “donos”, paramentados de trajes de um modo ou outro fazendo alusão à repressão, aparecerão em cena, ao final, sem falas. É um recurso intimidatório e de grande efeito dramático, tendo em vista que o não saber a quem as vozes pertencem descortina a possibilidade de o espectador, bastante atento à trama, lançar, de acordo com uma das características do drama, as mais variadas hipóteses acerca dessas personagens para compor o local.

Márcia, uma das duas personagens mortas e protagonista da obra, levanta-se da mesa do necrotério e apresenta um conjunto de ações que tanto pode remeter a algumas ações praticadas por ela “em vida” como servem para indicar certo comportamento esquisofrênico: embala boneca, queima uma de suas pernas; afoga-

a em um balde; cobre sua própria cabeça, feito grinalda com um lençol e cantarola a marcha nupcial. Assim paramentada, evoca uma personagem masculina: Ele. Segue-se um diálogo, cuja narrativa será entrecortada por ações do presente. Márcia parece lembrar-se do momento em que tomou cianureto. A partir de proposição teatralista e épica, Márcia assume diversas falas e vozes de outras personagens, por intermédio de *flashback*, tentando reconstituir sua vida. A utilização da polifonia revela evidências da vida da personagem: Márcia era uma bailarina. Da monologia à revelação feita diretamente ao público, a personagem especula acerca dos motivos de sua morte. Márcia intenta a imaginação da platéia, joga com esta buscando-a fazer raciocinar.

O dramaturgo utiliza-se de diversos recursos do teatro épico no sentido de não induzir a platéia a uma identificação apenas emocional com a personagem. Na narrativa de Márcia vem à tona diversas paisagens da infância e adolescente Idibal Pivetta: o cinematógrafo; o *footing*; o internato como uma forma de prisão (certa e permanente opressão e corrupção pela culpa); a vida religiosa (nome da obra ratifica isso, inclusive); o futebol; as prisões e o processo de perseguição do DEOPS. Personagens reais e ficcionais são materializadas pela voz, corpo, intenção de Márcia; Fernando Pessoa “aparece” sem conseguir explicar seus heterônimos. Em determinado momento da narrativa, fundamentada no processo mnemônico de Márcia, e alegorizando processos de repressão, a personagem, pelo carro ter quebrado na estrada, visita um abrigo de cães, separados em três categorias: aqueles que acabaram de ser aprisionados: ainda felizes, repletos de vida; aqueles que já estão há mais tempo: que latem uma ou outra vez e os últimos, cuja cela está ligada à câmara de gás. Assim: “de vez em quando um começava a latir e os outros acompanhavam... mas, sem rancor, sem revolta.” (p.46).

O título, ao fazer menção a Saul (apresentado como um dos únicos suicidas do Velho Testamento), como suicida, é rememorado em determinado momento e brinde proposto por Márcia como um falastrão ao: “maior vigarista do Velho Testamento.” Então, ao saudá-lo deste modo, é possível que a personagem brinde, como um bufão, a si mesma e à história que lhe convem contar.

Trata-se de obra metateatral e épica. Mesmo adotando o monólogo, gênero eivado por subjetividade, conflui para quebra da subjetividade do gênero: a narrativa “fraturada” em diversos momentos e a partir de interesses e objetivos também diferenciados; a música, que comenta e critica as situações do texto; a da personagem única assumindo e imitando todas as outras trazidas ou evocadas pela memória e dialogando diretamente com a platéia; dos índices visuais que remetem ao Brasil daquele momento, vivendo sob a ditadura militar: bandeira, material estudantil, provavelmente da UNE, o cigarro como instrumento de tortura (que Márcia mostra em determinado momento da obra); o cigarro aceso jogado diretamente sobre a platéia pela personagem etc.

A obra, montada por grandes atrizes, se caracteriza em um retrato do Brasil daquele momento histórico aproxima-se, sem influência, ao texto de Jean-Paul Sartre *Mortos sem sepultura*. A bailarina Márcia, de acordo com os índices apresentados, foi torturada e seu corpo, feito tralha velha, conserva-se insepulto.

- **O evangelho segundo Zebedeu.** Texto escrito em 1970 e publicado pela *Revista SBAT* nº404, mar./abr., 1975. A obra foi reeditada pela Prefeitura de Guarulhos – Secretaria da Cultura, em 2008, vol. 1. Trata-se da obra mais saudada e reconhecida de César Vieira. Invariavelmente, ao se mencionar César Vieira, a obra aparece como a primeira referência identificatória do artista como dramaturgo.

De modo oposto àquele desenvolvido em *Um uísque para o rei Saul*, no *Evangelho segundo Zebedeu* – e a temática adota, uma vez mais no título, uma indicação religiosa – a motivação para criação da obra, segundo César Vieira, foi fundamentalmente social. Por intermédio de diversos expedientes épicos, do ponto de vista do assunto e da estrutura da obra, o objetivo centra-se, principalmente, na discussão dos problemas

sociais, buscando atualizar a obra para o Brasil da época de 1960 e próxima ao fim do governo Goulart e início da ditadura militar de 1964. Zebedeu é um comedor de fogo, do Circo Irmãos Tibério, com esse e outros circos. O motivo, portanto, de a personagem ser apresentada como um comedor de fogo, que perdera a fala, possivelmente, de corresponder àquilo que o governo buscava fazer com a população que ainda protestava: calar o debate social e os movimentos de oposição.

No sentido de anunciar as matrizes épicas e populares da obra, de acordo com tradição medieval, o dramaturgo apresenta, por completo o título: “Auto dos fatos que se sucederam durante a ‘Guerra de Canudos’, no sertão da Bahia, conforme foram vistos por Zebedeu Martins, comedor de fogo do circo Irmãos Tibério, em suas andanças pelo Brasil, com esse e outros circos.” Apesar de a obra ser apresentada como um auto, as cenas se passam no picadeiro de um circo, misturando a realidade da companhia circense àquelas de Canudos, em pleno exercício de teatralidade, sob a alegoria do vermelho encarnado da tradição popular. Além disso, a estrutura da obra – dividida em dois atos, sendo seis cenas no primeiro, com uma subcena, e oito no segundo, com duas subcenas – adota alguns expedientes do teatro de revista. Nesse sentido, e de acordo com a tradição revisteira, a primeira cena do primeiro ato, apresenta as personagens da obra; e, a última do primeiro ato, Zeca Tibério, na condição de Mestre de Cerimônia, anuncia o encerramento do ato, sob a forma de uma apoteose de fim de primeiro ato; a primeira cena do segundo ato apresenta uma espécie de apoteose (de entrada) a Moreira César; e, a última do segundo ato, apresenta todos os artistas do circo.

Segundo César Vieira, a obra baseou-se no estudo sobre Euclides da Cunha, *Os Sertões*, a Guerra de Canudos e o fenômeno do sebastianismo que, de certa forma, aclimatou-se ao nordeste brasileiro. Antes da estréia da obra, foi feita uma leitura dramática na Escola de Sociologia e Política, interrompida por parte de alguns espectadores que acusavam seu autor e obra de comunistas. Afastados os agressores, a leitura continuou. Depois disso, uma nova leitura também apresentou problemas, na Sala do Estudante, da Faculdade de Direito do Largo de São Francisco. Dessa vez, o boicote veio por intermédio de alguns integrantes do CCC – Comando de Caça aos Comunistas que desligaram as luzes da sala e apedrejaram-na. Entretanto, apesar da truculência, a ação não conseguiu fazer com que a leitura fosse interrompida. A obra foi lida também no Teatro de Arena do Rio de Janeiro, quando o espaço, durante a leitura, acabou por ser metralhado. Segundo o apurado, os tiros vieram do morro, mas o texto, ainda que mais acelerado, e com alguns cortes, segundo César Vieira, foi apresentado até o final, com todos: atores e espectadores deitados e amedrontados no chão.

A obra inicia-se com o autor, a partir de texto narrativo: “Zebedeu Martins” explica a relevância da obra e indica determinados aspectos importantes a serem seguidos para o bom desenvolvimento em sua realização, que vão desde que ator deve fazer qual personagem. Passa pela prosódia, cores a serem utilizadas (azul para os jagunços e encarnado para o governo, de acordo com o azul e encarnado da tradição do Bumba meu Boi) e atitudes e gestos dos atores, de acordo com a personagem que apresenta. Na seqüência, Zeca Tibério, o Mestre de Cerimônias, procedendo como se faz para contar uma história, afirma a importância da obra e dos expedientes utilizados em sua encenação e também como os artistas devem proceder para bem apresentar as personagens.

Retomando algumas questões, o espetáculo inicia-se em *off*, climatizando o contexto do local: rugidos dos animais, integrantes de uma banda afinando seus instrumentos etc. Adentram ao picadeiro a banda e os peludos (ajudantes de circo, cuja alegorização representa o povo, os obreiros), que distribuem programas do Gran Circo Irmãos Tibério. O grupo apresenta uma apoteose de entrada com todo o elenco. Mestre de Cerimônia cumprimenta o público, pede sua atenção e anuncia o drama (foi comum a alguns espaços circenses adotar o gênero para apresentar uma peça “séria”) que será apresentado: *A vitória da República e da*

fé sobre os fanáticos de Antônio Conselheiro. Após isso, anuncia individualmente cada artista e personagens que farão, destacando o Ponto: “como o mais elogiado pela crítica da Capital Federal.” (p.47) Quando o grupo sai, aparece, por escrito, um texto que corresponde ao processo de estudo empreendido pelo autor para criação da obra. Este expediente, também épico-narrativo adota uma inserção literária na cena. Bertolt Brecht, em alguns de seus ensaios, afirma que o recurso caracteriza-se em uma espécie de nota de roda pé, cujo objetivo é distanciar o espectador para outra realidade e não embarcar emocionalmente na obra.

A próxima cena, musicada e em mímica, apresenta um fragmento da infância de Antônio Conselheiro. Bola, alegorizando o tempo, bate em embuzeiro gigante, muitos anos depois e mostra o Conselheiro pregando. Ator parece esquecer do texto e o Ponto lhe indica o início da fala. Ator, entretanto, não repete exatamente o que lhe diz o Ponto. Esse recurso apresenta uma disputa pela palavra e um conflito entre as duas personagens, ou entre o ator e a versão apresentada pelo texto. Isabel, a doida, repete partes daquilo que se fala, quase metaforizando um processo de esquizofrenia ou de demência em eco, e representa, de certa forma, as promessas utópicas do Conselheiro. “Aprochegantes” necessitados acorrem à cena e colocam-se em torno do Conselheiro, este afirma querer dar ao povo uma nova Jerusalém: a terra prometida. A luta entre o Ponto e o Conselheiro continua, mas o primeiro, à página 49 (publicação pela revista SBAT), desiste de tentar corrigir o texto. De certa forma, este recurso parece apontar também que a figura do Conselheiro é construída por ele mesmo: tem certa autonomia e não manipulado como afirmam tantos.

Na cena IV, na Vila de Natuba, ouve-se um repente entre Manoel Quadrado e Pageu, cujo assunto diz respeito às diferenças entre ricos e pobres. Conselheiro, que é um legalista, ao defender uma velha, pressionada por dois cobradores, que não conseguiu pagar os impostos, afirma, por outro lado, não ter vindo para acabar com eles (os impostos), mas para aperfeiçoá-los. Assim, um dos cobradores foge com medo do Conselheiro e o outro “se devota” às palavras dele. Em sua pregação fala no retorno de Dom Sebastião e junto com outros descobrem um lugar: Império do Belo Monte, próximo ao rio de Vaza Barris, como a terra prometida.

Em subcena, os Peludos, para preparar a próxima cena, são maltratados pelo Mestre de Cerimônias e pelo Domador. Tal recurso mostra que a disputa de poder também se faz presente no contexto circense. Na próxima cena dois freis, mais e menos radicais no que concerne a ofender o Conselheiro, entram em conflito com a população. Como desdobramento da cena anterior, um deles prega com palavras incompreensíveis ao povo enquanto o outro apropria-se de objetos religiosos para serem vendidos, em clara alusão aos vendilhões do templo. Conselheiro denuncia e expulsa dali os religiosos, sendo que um deles amaldiçoa a vila e seus moradores. Ao final da cena Zeca Tibério encerra o primeiro ato pedindo desculpas pelo ator Vicente, que fez o Conselheiro, não saber bem suas falas. Os atores que fizeram Zebedeu, Magda e um dos Peludos vêm para a platéia vender folhetos com as músicas da peça.

No segundo ato, em *off*, e como um locutor esportivo, o narrador apresenta a equipe que invadirá Canudos: equipe de Moreira César, que é saudado como nos bordões futebolísticos, terminando com um: Ave César! Internamente há problemas, Moreira César entra em conflito com um de seus comandados por ele portar uma garrafa de aguardente. Assim, enquanto no acampamento há uma preparação para atacar, na Vila há uma preparação para sua defesa. Das diversas estratégias, adota-se uma delas que consiste em jogar abelhas sobre as tropas. No confronto dos dois grupos, apresentando a luta, Moreira César morre e os poucos soldados que sobram fogem amedrontados. Os moradores de Canudos dançam e cantam em torno ao corpo de Moreira César.

Em subcena, Peludos mudam cena sob ordens violentas do Mestre de Cerimônias e do Domador. De outra forma, a luta entre as classes continua.

Na próxima cena, uma mulher, ajoelhada e rezando, diz-se Isabel, a Redentora: mãe de D. Pedro. Pageu engrasasse com ela e fica fascinado. Toque de recolher em Canudos. Pajeu não quer que Isabel vá embora. Segue-se seqüência de cena de muito lirismo. Por estar seduzido, Pajeu desobedece às determinações de recolhimento.

A próxima cena apresenta uma trincheira em que estão as tropas do governo preparando-se para o combate. Nesta cena, o autor apresenta dois coros de interesses dissonantes, mas de sonoridades semelhantes, trata-se da contraposição de palavras de ordens das duas facções, com loas a Floriano e ao Conselheiro. Em conversa entre Pajeu e um Praça paulista, Pajeu pergunta ao Praça porque luta naquela que não é uma guerra que lhe diz respeito. Praça, manipulado pela propaganda, responde porque o Conselheiro quer acabar com a República. Ao tentar debandar, é atingido por tiros desferidos pelo oficial. Ferido arrasta-se até uma pedra onde antes havia desenhado um coração e dentro dele escrito o nome Ana. Ao lado disso, escreve Merda ao lado de VIVA A REPÚBLICA. No combate, Pageu e Manoel Quadrado morrem e a cena termina com música, espécie de elegia em homenagem a Pajeu, cujos versos dizem: “Me corte, que eu nasço sempre/ Sou que nem soca de cana.” A figura do Conselheiro começa a agigantar-se em misticismo a ponto de ele autocomparar-se a D. Sebastião: aquele que voltará em uma manhã de nevoeiro. As falas do Conselheiro não interessam ao Beato, que rebate as afirmações do Conselheiro dizendo que isto não os interessa: ele não quer pão e leite para depois. Pão e leite devem ser consumidos naquele momento.

Em nova subcena, a mesma situação de repressão se repete, Vouques (do alemão *volks*), o palhaço tenta ajudar os Peludos, mas é agredido também. A alusão da disputa no circo, como aquelas do contexto da obra e da vida se fundem. Na próxima cena, Beatinho entra seguido por dois Praças e, em alusão direta a Judas, dá o beijo da traição no Conselheiro. Em nova cena, apresentando um sonho, Conselheiro, Abade e Oficial morrem e, em nova alusão religiosa, são crucificados. Dois soldados apostam para ver qual dos dois fica com os pertences do Conselheiro. Sob acordes de hino marcial e de loas à República, o Beato é trazido. Com desdém, Beato reconhece corpo do Conselheiro. Um Praça aparece com câmera de grande formato e fotografa o Conselheiro. Apagão. Surge o retrato do Conselheiro com música épica apresentando, por intermédio de expediente narrativo, o final do Conselheiro: sua cabeça foi cortada e, na Capital, depois de examinada – e as pesquisas eugênicas então eram desenvolvidas em âmbito mundial – foi considerada normal.

Na cena final, Zeca Tibério despede-se e pede perdão novamente pelo ator Vicente. Fotos de atores fazendo as personagens da obra. Dentre elas, Vouques tem o rosto em papel metálico que apresenta a imagem de quem olha: o expediente dá conta de que os espectadores são todos palhaços. Vouques, Vicente e Zebedeu entram em conflito com Zeca Tibério, Mestre de Cerimônias e o Domador. Zebedeu arranca o chicote do Mestre de Cerimônias. Vouques e a bailarina tiram as roupas das personagens e têm roupas simples por baixo: saem com o público.

Trata-se de obra impecável e bastante sofisticada: popular, metateatral, repleta de expedientes épicos. Não psicologiza as personagens apesar de apresentar conflitos intensos, sobretudo, ligados ao poder. Os conflitos entre os artistas do circo ficam mais explicitados nas subcenas. Tematicamente, a utilização de cenas bíblicas e da tradição folclórica do bumba meu boi, de músicas com caráter épico ajudam o público, principalmente aquele da periferia, por aproximação alegórico-folclórica, a entender de modo mais específico a obra e os contextos a partir dos quais ela se organizou.

- **Os sinceros.** Texto teatral inédito, escrito em 1963 e assinada por Id Almeida e não publicado. O texto aqui analisado é cópia do original do autor com observação na folha de rosto que se trata de um exercício para a EAD. Trata-se de obra dividida em dois atos, sendo o primeiro ato com quadro único e, o segundo, com dois quadros.

As ações da obra se passam na Capital de uma ilha: republiqueta latino-americana cuja economia se fundamenta na monocultura do algodão. Há dois anos o governo da pequena ilha foi deposto por militares nacionalistas, em cuja chefia encontra-se um civil, com significativo número de assessores de esquerda. Há no país, a despeito de boas intenções do chefe de governo, forte corrupção.

Ao iniciar-se a peça, ouve-se em surdina *A marsehesa* ou *Ça ira*, aparece uma placa na qual aparece texto de Edmond de Rostand, na obra *L'aiglon* (filhote de águia):

Nesta história não defendo uma causa.

Nem rompo uma lança.

É toda ela, apenas

O relato de uma esperança.

Além desta placa, duas outras, e de modo permanente, deverão ficar ao lado direito e esquerdo do palco. À direita, a partir do necrológio de Adlai F. Stevenson: "(...) tinha muitas dúvidas e mesmo uma certa dose de ironia por si mesmo."; à esquerda, do diário de um universitário comunista de Praga: "Creio em alguma coisa, mas essa crença é limitada pelo fato de que minha atitude básica é de dúvida." Ainda no concernente à citação, menciona o autor que há fragmentos de textos de John Kennedy, Karl Marx, Mao Tse Tung, Abraham Lincoln, Miguel Melgarejo. Ao abrir a cortina, e são aproximadamente entre cinco e seis da tarde, ouve-se em *off* marcha de soldados. Em um canto, nova placa com a informação de que a história se passa em "Patagólia, pequena república latino-americana", informação esta que um coro, de modo lúgubre e soturno, repete. As ações ocorrem na sede de uma associação classista: *Union Obrero-Estudantil*.

O casal Ruben e Irma, desalentado com a situação política do país, constata o clima cinzento daquele momento. No rádio, apenas músicas marciais, indicando censura. Em uma estação (em expediente épico), um locutor traz a informação segundo a qual as forças militares avançam e que o Presidente, licenciado, deverá renunciar em breve. É, portanto, um país em clima de sublevação pelas forças militares. Comparando a situação do país ao futebol, em que onze de cada lado atuam, alguns poucos participam passivamente e a maioria, quando tem, acompanha pelo rádio, Ruben conclui com amargura que lutar parece bobagem: "E, sem tiros os vencidos retiram-se, os vencedores assumem o poder e ficam uns e outros à espera do próximo jogo para a desforra." (p.7) Ruben tem uma concepção de luta bastante característica. Assim, depois do desalento niilista que acabou de apresentar, defende um discurso segundo o qual sonha em: "Unir o povo. Estudante. Operário. Unir o povo. Esclarecê-lo. Dar-lhe consciência de seus direitos. De sua força, especialmente de sua força. Nas ruas, nas praças, nas faculdades, nas fábricas. Mostrar a verdade. Agitá-la. Espetá-la numa pá." (p.7) Trata-se de uma concepção romântica cujo equívoco maior pode ser apreendido nos verbos utilizados pelo desiludido revolucionário, que acredita no estudantado como força de vanguarda. O povo é apresentado como uma massa que precisa ser orientada e conduzida filiando-o portanto a certa análise e princípio das teses defendidas pelo partido comunista. Este mote propõe um conjunto de três *flashbacks* por intermédio dos quais se sabe que Ruben é um líder do movimento estudantil em todo o país. Com grande capacidade de inflamar retoricamente seus parceiros. Contrapondo-se às intervenções do líder, cenas mostram outros problemas entre os participantes do movimento e falas da população.

No retorno ao tempo presente da peça, adentram à sede Lívio e dois operários. O noticiário do rádio afirma que o país encontra-se em processo de tranqüilidade, que os inimigos foram combatidos e que a Junta Provisória preside o país. Com o processo de repressão e o abandono à luta, Lívio propõe que eles devem “colocar a viola no saco” e amoiatar. Em conflito com relação à necessidade da adoção de estratégias para vencer a grave crise por que passa o país, Lívio e Ruben discordam: têm pontos de vista táticos diferentes. Acusam-se de modo pouco politizado. Chicão interrompe a discussão avisando que estão prendendo todo mundo. A Central Operária foi invadida, empastelaram um jornal. Ao telefone vem ordem para amoiatar, e “limpar” de quaisquer evidências a sede, porque segundo fonte limpa, a repressão deverá invadir a sede naquela mesma noite, mas Ruben não aceita isso. Operários, segundo o texto, dão início à “limpeza” do local.

Em novo *flashback* Fredo, que acabara de chegar, também militante, é interrogado e esbofeteado por inspetor. Voltando à cena do tempo presente, Ruben proíbe que os materiais sejam recolhidos da sede. Ruben manda que todas as luzes da sede sejam apagadas. Pelo rádio vem a notícia de que a Junta Provisória está conseguindo vitórias em todas as suas investidas. No escuro, e apesar dos conflitos externos e internos, os militantes cantam baixinho *Bandera rosa*.

O segundo ato inicia-se no mesmo lugar algumas horas depois. Há vozerio fora de cena e a luz de um holofote passa pela janela. Confronto, Ruben é ferido e Irma o embala. Desce um gigantesco cartaz com imagem de Kennedy, com fragmento de um de seus discursos, falando em justiça, apresentado em *off*. Estrondo violento, sobre a imagem de Kennedy projeção de cogumelo atômico. Novos estrondos. Notícia da morte de Kennedy. Projeção de retratos de Trotsky e Lincoln. Cacofonia. Alusão, novamente à morte de Kennedy. Sem qualquer explicação, e depois do lamento de Irma e de Adauto que também estava ferido, com relação ao ocorrido, Ruben, Irma e Adauto se levantam e falam, caminhando em direção ao público, de tudo o que se perdeu.

Cinco meses depois mesmo cenário sem qualquer dístico. Dois operários acabam de chegar para limpar o espaço. Conversando, estranham que a sede esteja sendo reaberta. Assim, de acordo com um dos operários: “Parecia um furacão e foi só um ventinho.” Comentam acerca disso que até mesmo Ruben será homenageado. Lívio aparece com novo símbolo da sede: duas mãos se cumprimentando encimada por um falcão com as asas abertas, destacando a palavra *unidad*. Traz também imagem de Ruben coberto por uma bandeira azul. Entram várias pessoas para a reinauguração da sede, dentre as quais: Lívio, ministro e assessores que discursam. Depois dos discursos, eivados por disciplinar exemplificação religiosa, são convidados para descerrar a bandeira Irma e Adauto. Ambos descerram a cortina. Irma cospe no quadro, Adauto gargalha histericamente, Chicão quebra o quadro e, em direção ao público – grita à platéia: puta que o pariu.

Claro que a obra toma os últimos dias do governo de Jango Goulart como referência e ao período em que Idibal Pivetta esteve na diretoria da União Nacional dos Estudantes. A ação foi ambientada em um país imaginário para tentar safar-se da censura. Muitos dos conflitos que levaram os militares a esmagar as centrais operárias, e a central estudantil são apontados na obra. Apesar de o texto não ter sido, dramaturgicamente bem desenvolvido – e acredito que se caracteriza em obra de transição – parece que César precisava escrevê-lo naquele momento e talvez apresentá-lo como exercício na EAD. Parece ter motivado o autor, o registro de uma memória e experiência políticas e também uma provocação aos estudantes da EAD e ao seu conjunto de professores e direção.

Com relação à UNE, lembra o autor, em entrevista a mim concedida que se tratava de “um saco de gatos, como é até hoje. Era uma entidade muito importante, mas havia muita disputa de poder.” Se a peça foi

censurada e proibida naquele momento por ter sido considerada muito agressiva, hoje se caracteriza em texto bastante idealista e de dramaturgia complicada, como justifica, aliás, o próprio autor.

- **Barbosinha Futebol Crubi – uma história de Adonirans.** Texto teatral escrito em 1990 e publicado na Revista *Teatro da Juventude*. A obra foi reeditada pela Prefeitura de Guarulhos – Secretaria da Cultura, em 2008, vol. 4. Trata-se de mais uma obra inserida na forma épica em que o autor homenageia o grande compositor paulista, nascido em Valinhos, Adoniram Barbosa, contumaz defensor da cultura brasileira. No texto, com quinze inserções musicais de Adoniram Barbosa e dez outras de Geraldo Filme, Arlindo Bello de Carvalho, José Maria Giroldo, César Vieira – o autor fala em adoção de estrutura e ritmo do teatro de revista. Na obra duas das grandes paixões de César Vieira confluem: a música brasileira e o futebol (naturalmente fazendo alusão ao seu time do coração Corinthians. A roupa básica do elenco conta com camiseta do time). Genial, César Vieira fazer com que Adoniram na obra apareça como técnico da equipe corinthiana.

- **Corinthias, meu amor.** Texto escrito por Id Almeida. Roteiro cinematográfico publicado pela Editora Júlio, de São Paulo, 1967. A obra foi reeditada pela Prefeitura de Guarulhos – Secretaria da Cultura, em 2008, vol. 2. Tratava-se originalmente de um roteiro para cinema que chegou a ser publicado. A pedido dos integrantes do Grupo de Teatro Casarão, César Vieira adaptou a obra para o teatro, que estreou no Circo Irmãos Tibério, durante temporada do *Evangelho segundo Zebedeu*. Dessa forma, os dois espetáculos dividiam o espaço do circo.

- **Us Juãos i os Magalis.** Texto escrito em 1996 e publicado pela Revista *SBAT*, nº 500, em 1997. A obra foi reeditada pela Prefeitura de Guarulhos – Secretaria da Cultura, em 2008, vol. 4. Trata-se, segundo entrevista a mim concedida, da obra pela qual, se se puder falar assim, César Vieira tem o maior apreço. Na obra acontecimentos reais, a invasão e tentativa de criação da Primeira República em São Jorge de Ilhéus, no litoral do sul da Bahia, pelo jovem gaúcho Sebastião Magali, é recontada segundo um olhar e tradição populares. Assim, de acordo com os acontecimentos, Sebastião Magali vai à Inglaterra pedir dinheiro para fundar a nova República e não lhe dão. Entretanto, em Nova Iorque, ele ganha o dinheiro e promete salário a quem quiser ajudar a formar um novo mundo. Magali arrebanha um bando de malucos e mercenários que vêm ao Brasil. Consegue um navio, que, coincidentemente, se chamava Lord Byron e vem para Ilhéus.

Em plagas brasileiras, Magali espera os contatos que tinha em Minas e em Vitória da Conquista. Para que seus verdadeiros planos não viessem à tona para a população local, e enquanto seus outros homens não chegavam, fingem ser artistas de circo. Pelo argumento, e como fala César Vieira, pela quantidade de quiprocós, tratava-se de uma peça que já estava escrita. Morando em casas alugadas e em pensões, a “troupe circense” era formada por 4 ingleses, 2 irlandeses, 2 norte-americanos, 2 brasileiros esperando contato com outros revolucionários, que não apareciam. Cansados da espera, em uma noite de tédio, eles ficam muito bêbados e vão para a zona da cidade, e, de lá, resolvem e conseguem tomar a prefeitura. Em confronto com as autoridades morrem dois ingleses, dois brasileiros. Por último, e houve um trabalho de pesquisa *in loco*, lembram César Vieira e Graciela Rodriguez, em entrevista a mim concedida, que várias páginas do livro de registro de óbito, do cartório de Ilhéus, referente ao período em que se deram os acontecimentos - 1907, foram arrancadas.

- **João Cândido do Brasil: a revolta da chibata.** Texto teatral escrito em 2001 e publicado pela Editora Casa Amarela, São Paulo, em 2003. A obra foi reeditada pela Prefeitura de Guarulhos – Secretaria da Cultura, em 2008, vol. 5. Trata-se também de obra fundamentada em acontecimentos relativos ao episódio que ficou

conhecido como a Revolta da Chibata. Em tese, e cansados de maus tratos, marinheiros se amotinam contra seus superiores liderados pelo negro João Cândido. Por tratar-se de obra popular, o ponto de vista a partir do qual a obra é escrita corresponde àquele dos marinheiros, incorporando à estrutura da obra influências da marujada e alusão à grande obra popular conhecida pelo nome de *Nau Catarineta*.

- **Bumba, meu queixada.** Texto coletivo coordenado por César Vieira, escrito em 1978 e publicado, neste mesmo ano pela Editora Grafiti, de São Paulo. A obra foi reeditada pela Prefeitura de Guarulhos – Secretaria da Cultura, em 2008, vol. 3. A análise apresentada na seqüência corresponde a texto do autor com 44 páginas.

Trata-se do primeiro texto – misturando bumba meu boi e greves que começam a eclodir em 1978 – construído coletivamente sob coordenação de César Vieira, caracterizando-se, portanto, em obra emblemática dos novos procedimentos que passam a ser adotados pelo Grupo, partindo dos ensinamentos ou trocas de experiência concretamente desenvolvidos com o público da periferia. Escolhido o tema e a inserção do bumba, afirma César Vieira: “Resultou a necessidade de se colocar o tema greve não como uma simples reportagem histórica, mas sim como uma forma de luta em busca da classe operária.”

Nesta obra – tendo em vista que seu assunto central é uma greve (inspirada naquelas de Perus, Osasco, Contagem, ABCD paulista e de São Paulo) – o Grupo explicitamente de acordo com as proposições apresentadas na introdução da obra adota e prioriza: as diferenças entre o opressor e o oprimido, enfatizando cabalmente um ponto de vista; o modo cabotino, prepotente e artificial de falar de certos indivíduos pertencentes à classe dominante ou aqueles a seu serviço; postura ríspida dos gestos que caracterizam mais de perto o modo de comunicação peculiar de segmentos sociais mais à margem do sistema; o trânsito e respeito com os símbolos, com a mentalidade e os procedimentos decorrentes da cultura popular.

A ação da peça passa-se no Parque Arco-Íris e nele será contada e apresentada uma história que mistura um bumba meu boi diferente e o cordel ao tema greve. Adota uma proposição modernizada por Bertolt Brecht, há uma indicação na introdução do texto de que as chamadas “personagens negativas” (aquelas ligadas à repressão: patrões ou indivíduos a seu serviço) devem usar máscaras e roupas tendendo para o azul. Os “oprimidos” (representados pelos trabalhadores) usam macacões tendendo para o encarnado. Assim, e ligado à greve, a história traz o processo de deflagração da greve e seus motivos; da formação das Comissões de Fábrica; reclamações dos trabalhadores na Justiça do Trabalho; ocupação de fábricas; invasão policial e morte de trabalhador. César Vieira, que participa do processo de construção da dramaturgia e que dirige o espetáculo, optou por mostrar as cenas de greve de modo realista, diferentemente do tratamento teatralista do restante do espetáculo. Apesar de o texto ter sido mandado para a Censura antes de novembro, há certa aproximação à morte do trabalhador Santo Dias da Silva, ocorrida em 01 de novembro de 1979.

Assim, assumindo explicitamente o ponto de vista dos trabalhadores, além de divertir (como porta que se abre para a transformação do pensamento) é objetivo do TUOV ensinar procedimentos legais que podem ser adotados pelo povo em processos dessa natureza. Aliás, e não apenas com relação ao teatro, a questão da suposta neutralidade da obra artística sempre provocou as mais acaloradas discussões. Bernard Dort,²⁹⁵ lembra que quando os detratores de Brecht o condenam por fazer teatro político, tal condenação se caracteriza em uma tautologia redundante, na medida em que toda obra teatral é política por “existir em relação”: artistas e espectadores se relacionam, no mesmo tempo e lugar. Não há obra que não seja tendenciosa, então, quanto mais se esconder os pontos de vista explicitamente políticos ou ideológicos a partir dos quais uma obra se

²⁹⁵ Bernard DORT. Certezas e incertezas brechtianas. In: *O teatro e sua realidade*. São Paulo: Perspectiva, 1983.

estrutura tanto mais propensa à tendenciosidade ela será. Assumir um ponto de vista oficial não tem o menor problema, as tragédias gregas, assumindo o ponto de vista do Estado e mesmo da cosmogonia, são obras magistrais. Então, mais seguro é analisar uma obra – e isso não é abstrato – por sua beleza, por conseguir atingir aquilo a que se propôs, pela sua pertinência estético-social.

Mais uma obra ligada a uma manifestação popular – o Bumba meu boi; então, e o tempo estando bom, o folguedo, e como chegada, vem de duas ou três quadras do local de apresentação, com estandarte do TUOV à frente informando o espetáculo que o Grupo apresentará. Caso o “tempo não ajude”, a evolução acontece à frente ou no local de apresentação.

À luz dessa proposição-procedimento, a processionalidade caracteriza-se em expediente popular, que anuncia o início do espetáculo; lembra que a cena é “colhida” diretamente daquilo que anda pelas ruas; traz em espécie de cortejo-festa a população para a cena; prepara o espírito da festa que o espetáculo passa também. A música de entrada, durante a chegada, tem função épica: lembra o folguedo do cavalo marinho, anuncia a apresentação de um espetáculo, saúda “o povo da rua” e apresenta loas ao boi bumbá. Capitão Carneiro Leão introduz o folguedo e chama as arquetípicas figuras da tradição popular nortenha: Mateus e Bastião (pares de palhaços: Branco e Augusto).²⁹⁶ Na chegada a dança dramática compreende apitos, saltos, bexigadas e a música dividida entre o Capitão e a Cantadeira, às vezes sozinhos outras em coro, mas sempre em forma de copla. O bumba que vai ser contado: “vai sê um bumba diferente./ Desconhecido de muita gente” (p.9). Continuando a quase embolada, a letra apresenta a divisão das partes do boi. Claro que a divisão, como na vida social, é diferente. Além da denúncia da desigualdade, o elemento cômico aparece em: “O que o boi cagô é dos cantadô/ O que boi cagô é de quem canto.” (p.10). A partir da divisão e do mote social da desigualdade o bumba apresentado será diferente: o Bumba, meu queixada. Anunciado o novo Bumba, lembra o Capitão que: “o porque desse nome assim, quem não sabe ainda, só vai sabê no fim!” (p.10) Na seqüência e quebrando, de certa forma, a promessa, afirma a Cantadeira: “Este é o Bumba de Queixada/ Tem até coisa engraçada/ Mas tem mais gente desgraçada/ Do que o ar tem passarada...” (p.11) Na condição de mestres de cerimônia Mateus, Bastião e Catirina apresentam o mito da Bilha da Verdade que servirá de mote para as personagens da obra qualificar. Aqueles bons, de acordo com certa ótica popular, bebem a água salobra do cântaro e conseguem transformá-la naquilo que desejam. De modo oposto, e sempre a partir da mesma ótica, os maus não conseguem sentir outra coisa senão o real conteúdo do cântaro. O líquido da Bilha, em processo brincante, é oferecido também ao público com o qual se estabelece um processo de improvisação. Finalizando o primeiro ato, entre outros, Cantadeira, Catirina apresentam outras personagens que ainda irão aparecer no espetáculo, destacando, sobretudo, as figuras do mal ou aquelas ao seu serviço, no contexto do parque de diversões: Kong, o dono do parque; Hopalong, o xerife; e o pistoleiro Buffalo Bill.

A segunda cena, já no parque de diversões mostra o prepotente dono do parque: seu Kong. O Anunciador louva as atrações do espaço de diversões, destacando o atirador Bill. Na seqüência – e o público participa da brincadeira –, ainda o Anunciador apresenta três bonecos: Belé, Beбето Carlos e Baluf cujas cabeças são móveis e podem ser acertadas por bolas pelos freqüentadores do parque. Há uma brincadeira de clubes de futebol, e como soe acontecer, o Corinthians é mencionado. Há também, a um bom preço, o oferecimento de uma música a alguém. O clima realmente é de festa, de parque de diversões. O Mecânico é desqualificado pelo engenheiro e pelo dono do circo por insistir que a roda gigante não pode funcionar porque

²⁹⁶ Acerca desse par, dentre outros, cf. Dario FO. *Manual mínimo do ator. Op.cit.* Mário Fernando BOLOGNESI. *Palhaços*. São Paulo: Editora da UNESP, 2002. Valmir SANTOS. *Riso em cena: dez anos de estrada dos Parlapatações*. São Paulo: Estampa Editora, 2002.

a correia está muito corroída e apontar a necessidade de trocá-la por outra nova. Defende assim, para não haver risco de vida, a compra de uma correia nova. O Engenheiro contrapõe-se desejando que o público se dane e diz-se responsável pelo brinquedo, e defendendo o interesse do dono, afirma que não se comprará correia nova. As personagens se atacam fisicamente e o Mecânico sai de cena. A Pipoqueira, namorada do Mecânico, apresenta seu bordão e Buffalo Bill, para conquistá-la, canta música popular da década de 60: *Pode vir quente que eu estou fervendo* e sai correndo atrás dela. A personagem de Bill assemelha-se muito à bravateira figura da *commedia dell'arte*: o *Capitano*.

Todos os brinquedos do parque são totalmente viciados. O conflito entre as personagens do bem e aquelas do mal, de acordo com a tradição do Bumba e do cordel, se estabelece. Vencem as figuras do mal pela ajuda da Polícia. A cena servirá como alegoria aos processos de luta que precisam ser travados contra o mal. O dono do circo tem uma “capangagem” de peso, compreendendo os nativos, o norte-americano e a Polícia.

A terceira cena, chamada: “dos Queixadas”, canta – de modo épico – a história do porco do mato, de mesmo nome àquele do título da cena e que, quando em bando, enfrenta qualquer inimigo. Do mesmo modo como aquele do parque, uma família de queixadas sozinha tem grande dificuldade, na luta pela sobrevivência, de enfrentar um inimigo protegido pelos apetrechos de repressão. Abdalão, o caçador, acerta Papai Queixada. Outros porcos da mata se reúnem para enfrentá-lo: “E com ele acabam num grande final!” (p.24). Os atores tiram a máscara de queixada e, como canto final da cena, tornam a cantar a mesma música de entrada da cena, lembrando a força do coletivo.

A quarta cena adota a greve como assunto. A partir de recurso teatralista, trabalhadores preenchem o palco com praticáveis sobre os quais há indicações escritas de diferentes espaços, em que as ações serão desenvolvidas. Assim, em copla de entrada, Cantadeira e coro cantam a história de Mané Dias do Nascimento: a história de um trabalhador brasileiro. Na seqüência, a cena apresenta todas as informações acerca de Mané, que, para ser admitido na indústria, responde às questões feitas pelo Engenheiro, que defende às raias da exploração o interesse da indústria. Como Mané tem dezesseis anos, vai trabalhar “apenas” das oito da manhã às oito da noite, com “dez minutos de folga pra comê seu biscoito.” (p.27). Em corte, e para introduzir o interior da fábrica, as personagens do parque: Cigana, Pipoqueira e Pastorinha reiteram em canto de curta extensão, tratar-se de história de trabalhador brasileiro. A cena desloca-se para o refeitório da Metalúrgica Brasilina. Para economizar gás, os empregados comem comida fria, empregados reclamam, com a entrada do Mestre, cantarolam música de Noel Rosa. Mané entra super feliz com seu salário: nunca viu tanto dinheiro junto em sua vida. Teve desconto de 1/3 no salário, e mesmo fazendo serviço de adulto, recebe como menor. Parceiros dizem para ele reclamar no Sindicato. No escritório da indústria o dono – um alemão que fala com carregado sotaque – acompanhado de seus servidores fiéis, contempla em um viveiro seus queridos pássaros aprisionados. A pedido do dono, o Engenheiro foi buscar “ovas”, como fala o alemão, “para pássaros comer”, mas na medida certa senão ficam muito fortes e querem fugir da gaiola. Advogada diz que há reclamações contra a indústria no Sindicato: economia de gás, diferença de salário de Mané. Norberto que iria testemunhar contra a empresa foi cooptado pelo patrão. Algumas empresas pararam, outras estão de prontidão. Na Metalúrgica Brasilina, os empregados estão preocupados com a situação, com gente sendo mandada embora e com o Sindicato cercado pela repressão. Apesar disso, a diretoria se reúne no bar da esquina e nele se fala apenas em comissão de fábrica, aumento de salário e recontração de quem foi despedido. A Metalúrgica Brasilina foi ocupada pelos trabalhadores, a energia desligada e, impedindo a passagem, um caminhão de

encontro ao portão. Com relação aos passarinhos do patrão, há uma significativa provocação tanto aos ministros da ditadura militar: Passarinho, como também àquele de semblante sempre mais pesado, Falcão:

Bichinho danado. Cria do Patrão. Vive melhó que
A gente Ceição. Tão bem gordinho. Se precisá
nóis faz deles um bom assadinho. Canarinho é
tudo filho de uma puta. Vê esse ministro dizendo
que é batuta?
Mané – esse chama Canarinho, Ceição,
mas é puro Falcão! Se a gente descuida
pega o pé e leva a mão!

Alguns trabalhadores em greve da Metalúrgica Brasilina fazem os funcionários do alto escalão de reféns. No troca-troca de acusações, aparecem: policiais, uma deputada chamada Conceição e, ainda, um ministro: “com mensagem de paz. Solução dentro da ordem é o que a autoridade traz.” (p. 37). À contraposição dos trabalhadores para abandonarem a Metalúrgica, alega a deputada é preciso obedecer aos canais competentes, o Congresso... Os trabalhadores sabem que essa é uma justificativa sem sentido, na medida em que não foi preciso consultar ninguém para intervir no Sindicato. Alega o Coronel Ministro Passarinho que mandou intervir porque os trabalhadores queriam “derrubar o governo do Brasil.” Quase todos os defensores da ordem afirmam que os trabalhadores trocaram de pavilhão: do verde-amarelo e “levantaram o da foice e do martelo”. Conceição pressionada afirma, e mostrando sua mais significativa face, que se não se arrefecerem os ânimos: “Sabemos que até gente de batina./ Se for preciso jogamos todos na latrina.” Pede também a deputada bala de verdade e não de festim, porque não anda a negociação. O Ministro, mais calmo que a deputada, quer parlamentar com alguém para não invadir. Mané é indicado para isso, enquanto os outros trabalhadores fazem um recuo tático. Ministro propõe uma leve inquirição e que não haverá mais prisão para haver o acordo conciliatório. Mané diz que não pode responder pelos parceiros. E busca sair, mas há uma tentativa de detê-lo, Zequinha então vem ajudá-lo e acaba sendo atingido por um tiro. Mané solta os passarinhos do viveiro. Descreve o vôo dos pássaros em analogia à fuga dos companheiros. Dessa forma, lembrando o recrudescimento de parte da classe trabalhadora, em 1979, afirma Mané:

Tá todo mundo subindo, Zequinha
Tá tudo de sereno resplandecendo...
Tá de poeira de chuveiro cobrindo o céu, Zequinha
Tão cobrindo o céu
Tão rastro da lua, Zequinha
Tão cobrindo o céu... Tão cobrindo o céu
Tão subindo a rua... Tão virando a avenida
Pássaro por dentro da escola, Zequinha
Tão subindo a rua, Zequinha
Tão subindo a rua
Tão subindo a praça, Zequinha
Tão enchendo a praça!
Tão enchendo a praça!

Na quinta e última cena, intitulada *O testamento do Boi*, a Cantadeira, Catirina, Cigana e Pipoqueira cantam, como no início, o testamento do boi – cujas partes boas ficam para os poderosos e as ruins para os andrajosos – e a história de Mané Dias do Nascimento. Mas o boi ressuscita, o coro apresenta loas a ele e ao

povo. Agora no parque, o dono e seus capangas, incluindo o Policial, aparecem para cobrar trabalho e colocar o parque para funcionar. Apesar de haver a defesa por alguns de todo o parque quebrar, entram outros também que propõe a proposta de irem à Justiça do Trabalho para reclamar ou a criação de comissão de trabalhadores formar. O que acontecerá fica em aberto. Assim, trata-se de mais um espetáculo que, seguindo tradição das formas populares e do TUOV, estimula as pessoas, com os atores na área de público, para sua vida fazer, para sua vida mudar.

Como os textos de César Vieira, aqui como autor e coordenador do processo de sua escritura coletiva, o *locus* em que as ações se passam é fundamental, trata-se do espaço para o processo de lutas entre forças e interesses antagônicos, criando analogias aos acontecimentos da história e ao momento histórico dos espectadores. Em *O evangelho segundo Zebedeu*, foi o circo; em *Barbosinha Futebol Crubi*, sobretudo, um campo de futebol; em *João Cândido do Brasil*, sobretudo, um navio; em *Bumba, meu queixada*, um parque de diversões. Nas platéias de todos os espetáculos, os espectadores sempre considerados como semelhantes e como parceiros. Assim, de todas as obras do TUOV o *Bumba, meu queixada* talvez seja aquela que mais contudência partidário-política defende. Afinal, depois de tantos anos de ditadura e de silêncio, uma nova obra do Grupo teria de assumir um lado e ajudar no processo de democratização do país. Trata-se, como afirmado no início desta análise, da criação de uma obra de urgência e de provocação.

- Morte aos brancos (Ayuca karayba) – a lenda de Sepé Tiaraju. Texto datilografado e reproduzido do original do autor, 62 páginas, 1984. Obra publicada pela Editora Che, de Porto Alegre, 1985. A obra foi reeditada pela Prefeitura de Guarulhos – Secretaria da Cultura, em 2008, vol. 3.

Conforme informações apresentadas por César Vieira, a escolha do tema deste texto, a lenda de Sepé Tiaraju e a Guerra das Missões Jesuíticas, foi sugerido por Luisa Barreto Leite, uma das grandes parceiras do Grupo. Trata-se de um texto criado e estreado na década de 1980 e recebeu também uma versão para a rua chamada *Ivoty pitá* (flor vermelha).

Segundo o autor, na introdução ao texto – e que durante 1972 passou algum tempo no Rio Grande do Sul, estudando sobre os Sete Povos das Missões (S. Miguel, Santo Ângelo, S. Luís, São João Batista, S. Nicolau, S. Lourenço e São Borja) – esta obra sofreu um processo de interrupção e de perda de material: “Na violenta invasão da minha casa, ocorrida em 1973, os esbirros da OBAN, na sua louca sanha de tudo arrebentar, levaram letras de músicas, mapas recopilados pelo general Assis Brasil, livros... enfim, tudo o que se referia ao texto teatral que naquele tempo eu preparava.” Acerca dessa prisão, que seguramente foi bastante dolorida, mas com grande humor até, César Vieira relata que, durante os interrogatórios ocorridos nos calabouços da Rua Tutóia, os investigadores queriam informações sobre a tal da guerrilha de São Borja.

O texto tem quinze cenas e sua narrativa inicia-se em 10 de outubro de 1759, três anos após a derrota dos guaranis para os luso-castelhanos, na praça central da Vila de São Borja (um dos Sete Povos das Missões Jesuíticas do Rio Grande do Sul). Trata-se de texto que se desenvolve em um tribunal, espaço este e dinâmica que se caracterizam em situação épica por excelência, reestabelecendo procedimento conhecido como “auto de devassa”. Dessa forma, ao entrar no espaço-tribunal de representação, os espectadores devem preencher uma ficha de identificação – e nela deixar sua impressão digital – que será recolhida pelo Meirinho. A partir daí, há uma mudança de contexto e a cena transporta-se, ao som de sinos, para o contexto da obra, nas missões, contrapondo os dois contextos de tempo e de atuação. Meirinho, que assume o papel de mestre de cerimônias, anuncia a entrada dos magistrados que comporão a comissão julgadora: o Juiz Presidente, D. Pedro de Ceballos; D. Gaspar de Muniz, marquês de Valdelírios (de Buenos Aires); D. José Joaquim de Viana (de Montevideú); D. Florêncio de Abreu e o promotor Capitão de Aranda Melchior para dar início a um processo de

juízo da Grande Subversão. Como prestarão depoimentos também vários índios, dois intérpretes são convocados e que formam uma só figura representando uma caricatura da Justiça, sendo que um deles é cego e o outro, o que fica às costas do primeiro, é paralítico. Apresentada a comissão, D. Florêncio sente falta de advogado de defesa à mesa, mas D. Pedro pede para ele não se preocupar com tanta formalidade. Insiste D. Florêncio que, a despeito disso, o corpo de jurados seja formado cujos integrantes serão sorteados entre aqueles da assistência (da platéia). Tal expediente transforma a contemplação a que está submetido o espectador das formas hegemônicas em personagem e atuante.

Os selecionados participarão do espetáculo acompanhando diretamente as falcatruas da Justiça e do poder. De outro modo, independentemente de haver uma fachada de legalidade na Justiça, tanto na obra como na vida social brasileira daquele momento histórico, a obra enfatiza a parcialidade na qual toda a população se encontrava mergulhada. Na composição do corpo de jurados, com sete integrantes, o Meirinho fala os nomes e as profissões dos selecionados, mas um operário, por exemplo, sob a desculpa de parecer muito ordinário ao Promotor é rejeitado. Montada a equipe, todos são vestidos com roupas indígenas (*típó*), iguais e brancas, são apresentados os nomes dos acusados: Jacicuña – professora ativista; M’Boicuña – feiticeira; padre Lourenço Balda, réu ausente; Nicolau Nenguiru – cacique de Japeju; Jussara Micaela de Mateu (já morta), que D. Pedro retruca não estar morta, mas desaparecida; Sepé Tiaraju – cacique de São Miguel, apresentado como capitão da horda infiel (também covardemente assassinado). As diferenças e ofensas entre os integrantes da comissão julgadora que já haviam se pronunciado com a apresentação dos réus se ampliam: trata-se de um grupo cindido, sobretudo, pelas interpelações de D. Florêncio de Abreu com relação à manipulação de seus companheiros de tribunal.

Em tese, pela ótica do colonizador e também promotores do julgamento, a sentença condenatória dá conta de que os acusados, “por padres instigados” e por recebimento de “Ouro de Lima” (em clara paródia aquilo que ainda nesse momento histórico designava-se “Ouro de Moscou”) que, neste caso, quer dizer também contato com o índio Tupac Amaru, mataram dezenas de soldados. De outra forma, “os revoltosos” são acusados pelo Promotor ainda de desobedecer ao Tratado de Madri:

Praticando vis igualdades
Sob as ordens de Sepé Tiaraju
Dito e qualificado
Com sinal de estrela na testa, identificado
Defenderem suas colheitas
E casas de esteira feitas
Lutaram por sujas mulheres e crianças
Levantaram falsas bandeiras de esperanças
E aos nossos reis soberanos
Chamaram de tiranos.
Dando às Coroas de Castela e Portugal
Prejuízo sem igual. (p.13)

À luz de tamanha confrontação às leis exaradas pelo Estado, segue-se à fala do Promotor, por Juízes e coro a seguinte e pré-antecipada condenação:

E que ao final sejam
Com Justiça e indiferença
Por imparcial sentença, condenados presentes
E ausentes

A segunda cena, apresentada a partir do recurso de *flashback* inicia-se com canção guarani cantada por índio, em frente a um palco rudimentar encimado por placa com a frase escrita: *Kuarahy ivaga tesa* (o sol é olho do céu), cuja letra depois é traduzida pelo Apresentador. A próxima cena transforma a platéia em grande sala de aula, a professora Jacicuña indaga da platéia quem se lembra do que ali, na última aula havia ficado pendente ou que lição “havia sido trocada?”. Apresentando um procedimento de aula como processo dialógico e da docência como espaço de vacância, vem à tona o acordo segundo o qual, naquele dia, o estudante fala e a professora fica calada. A partir desse mote apresentam-se os estudantes: Jussara, Nicolau, Imembui, Quiri, Pindó, Cocambo, Lindóia, Sepé e suas respectivas contribuições à nação guarani. Isto feito, e em coro, os guaranis cantam uma canção, em cuja letra, de natureza épico-cosmogônica, se fala do nascimento da grande nação Guarani e de seu povo guerreiro, alegorizado por Sepé Tiaraju.

Na cena IV, fundamentada em pesquisa, mas, penso, de modo meio romântico, as ações se passam na Casa de Troca de Produtos de São Miguel, buscando apontar os processos de uma nação solidária, fraternal e igualitária. Para divulgar procedimentos de trocas, nomes de alimentos e certos procedimentos culturais, o autor lança mão da música, em copla, e da dança de trabalho: em que tijolos são empilhados. Ainda tomando o canto, o Mestre da Música entra e propõe nova canção que é respondida pelos guaranis: nova copla em loas, e com alguns versos em guarani, à igualdade, à fraternidade, à harmonia entre os homens e ao casamento de Sepé e Jussara. Após a saída do casal, interrompem a cena dois forasteiros. Trata-se de Comerciante (e seu ajudante) que vinho e comida quer comprar. Como entre os povos das Sete Missões não havia dinheiro e nem comércio, mas mentalidade fraternal, não se negaria comida a alguém, os estrangeiros são servidos. Comerciante quer muita comida para si, mas apenas um pão para seu empregado. Ao serem servidos juntos, o Comerciante diz não estar acostumado a comer junto com assalariado. Depois de comer, o Comerciante agradece e quer compensar Nicolau, mas este diz que aceita o agradecimento e “como paga” terá de limpar cavalo. Ofendido, por sua condição parasitária, o Comerciante oferece dinheiro a Nicolau que, por se lhe afigurar como papel sujo, joga as notas na fogueira. Apavorado, o Comerciante é expulso por todos os guaranis. O Ajudante recebe um *tipói* e uma enxada. A cena apresenta aquilo que se pode chamar de choque de mentalidades ou de culturas; assim, apesar de certo maniqueísmo, a solução, dependendo do público para o qual se apresente a obra pode ser absolutamente catártica. Entretanto, a proposta cênica não fica na “confortabilidade” das ações fáceis e da adoção do ponto de vista do derrotado. Para além da mera identificação emocional, o que se segue descortina outros olhares e enfatiza a necessidade da luta e aponta também os guarani, como na cena VIII, capazes de ações não heróicas.

A cena VII retorna ao julgamento, propondo com música que se cumpra a devassa e a justiça de el Rei. Pontifica, então o Meirinho, como porta voz da realeza, que os índios e os padres, sem perdão, sejam condenados para que jamais se possa falar naquele processo de subversão. Com a saída de D. Florêncio um problema foi criado, então, pontifica novamente que, por sua atitude, D. Florêncio, será, por dez anos, impedido e cassado. Entretanto, o problema formalmente não se resolve, é preciso um juiz civil ao lado dos três militares. Viana, que sempre se irritou com D. Florêncio, joga fora as dragonas para juiz civil poder ser: “Viana, à medida que fala, arranca as dragonas. Tira a japona e veste – lampeiro – o paletó que o Meirinho lhe apresenta.” (p.26) Tendo em vista o autor ter sido um dos mais importantes e combativos advogados de presos políticos do Brasil e conhecendo os escaninhos da Justiça e dos tribunais, esta cena denuncia o cenário legalista de um tribunal, e não apenas em regimes de exceção. Popularmente, pode-se dizer, que a cena “esculhamba” o sistema

judiciário. A partir do expediente em aparência legal, M'Boicuña e Jacicuña são julgadas e condenadas pelo que não fizeram.

Em novo *flashback*, 1753, a cena desenvolve-se em igreja, durante uma Quinta-feira Santa. Nela dois telões com imagem religiosa totalmente aclimatada aos valores dos guarani. Uma das obras mostra, por exemplo, o dragão vestido como bandeirante. Em tese, o padre Lourenço Balda reza uma missa. Do palco e da platéia todos se dão as mãos, o público que presencia um espetáculo, que participa de um tribunal, transformado em sala de aula, agora, encontra-se em uma igreja. Após a confraternização religiosa (mãos dadas), discutem os moradores da missão acerca da pequena quantidade de vinho e de leite, apesar da boa safra e da, igualmente, ordenha. Na conversa, e como personagens tipicamente brechtianas: cômicas, humanas e capazes de ir comportamente de um espectro a outro: posto que humanos, descobre-se que Pindó e Quiri fizeram uma aposta para ver quem, depois de vinho beber, seria o primeiro a cair. Com a chegada de Caitetu, que não quis acompanhar os dois na bebida, recomendou-lhes de tomar leite para combater a bebedeira. Assim, dança e música, muito leite e vinho, tendo o corpo como bate-deira, uma grande desinteria e a defecação de muito queijo. Por intermédio de música e de diálogo, o padre e os guarani lembram de algumas de suas conquistas. Adentram à igreja, o Superior da Cia. de Jesus, o padre Lopo Luís Altamirano (responsável pela demarcação da terra e expulsão dos indígenas de suas terras, determinado pelo Tratado de Madri, de 13/01/1750) e seu assessor diplomático-comercial, o inglês *mister* Wall. Padre veste-se com cor pendendo para o azul e fala “portunhol”, que caracterizava um costume elegante na época. Arrogantemente, os dois estranham as feições das figuras que aparecem no material pictórico. Padre Balda chama a atenção do forasteiro por ter interrompido o culto, que mostrando uma amabilidade exagerada apresenta-se, e também a seu assistente, como o responsável e executor do Tratado de Madri. Depois de rápido embate acerca de obediência, Padre Altamirano anuncia que os guarani devem se retirar o mais rápido possível daquelas terras. Nicolau diz que para expulsar alguém daquelas terras terão de matar todos. Ameaçado, Altamirano fala português sem contaminação do espanhol e ameaça padre Balda que se nega a obedecer aos fariseus: “Fico com os meus.”

A próxima cena apresenta representantes das autoridades espanholas e portuguesas, em acampamento às margens do Rio Chuí, que cantam em copla sua superioridade em armas e em estratégias. Líderes prometem muita comida aos soldados, e Wal, cumprindo sua obrigação, muitos empréstimos. À medida que conversam com *mister* Wall, os soldados se retiram. Sepé e Nicolau atendem ao pedido e vão ao acampamento dos luso-espanhóis, para conversar. Mesmo ameaçado por Gomes Freire, que lhe impõe aceitar seu destino, Sepé enfrenta as autoridades e, com altivez – logo após a ameaça de Gomes Freire, que afirma destruir o povo de Sepé –, diz ter medo apenas de índios “*mus*” (traidores), referindo-se àqueles que aceitaram o tratado. Isto feito, Sepé arranca o tratado das mãos de Gomes Freire e rasga-o. O papel picado gruda no rosto e mãos de Gomes Freire e ele não consegue tirá-lo, Valdelírios e Viana tentam ajudá-lo e o mesmo acontece com eles). Coçam-se loucamente rolando pelo chão: trata-se de feitiçaria de M'Boicuña. A guerra é declarada. Em lapso de tempo, a cena vai para uma sala de torturas: Sepé Tiajuru passa por tortura, misturando contextos do século XVIII àquele do século XX. Lembrando que o texto teve seu início nos anos 1970, os torturadores pedem a Sepé que dê o nome dos traidores, em que lugar fica “o ponto” e o endereço “do aparelho”. Encapuzados, agora, na área do público, procuram os responsáveis pela subversão. Os culpados têm o polegar vermelho... Portanto todo o povo é suspeito posto que, ao entrar para assistir ao espetáculo, teve de deixar suas impressões digitais.

Da tortura, a ação desloca-se para uma cela de presídio. Jussara acabou de sair de uma sessão de

tortura. Depois de algum tempo, e o autor recomenda que Jussara fique em cena encolhida um tempo significativo para enfatizar um clima de solidão e dor. Sepé é jogado na cela com violência. Uma subcena que pode ou não ser montada, é carregada de grande lirismo: Los, o pássaro do sol surge e posteriormente Alu, o cavalo de milha da lua. Jussara e Sepé têm um diálogo em que diversos assuntos se desenvolvem: mitologia, extermínio de um povo, metáforas de pássaros presos... Aparecem dois negros também torturados. Tradições indígenas, africanas e religiosas são misturadas. Dando seqüência às imagens líricas, Sepé cavalga o cavalo Alu, contra a lua, canta música na qual um dos versos propõe a morte aos brancos (*ayuca Karaiba*). Viana desfere tiro final em Sepé. Os índios limpam o corpo de Sepé. Música elegíaca anuncia a transformação de Sepé no Cruzeiro do Sul.

A última cena volta ao julgamento, que corresponde ao tempo presente da peça. A música pede que se siga na devassa. Promotor lembra procedimentos esclarecedores caso o corpo de jurados tenha dúvida. D. Pedro ordena que se leia a ata da Batalha de Caiobaté, em que o exército, chefiado por Gomes Freire venceu o povo das Missões. Jacicuña e M'Boicuña acusam o general de assassino, torturador e pontificam morte aos brancos. As duas são amarradas e condenadas como também seus descendentes e a terra em que pisaram deverá ser salgada. A nação guarani e os "infames padres" são condenados para que nas páginas da história eles não figurem, mas a glória de seu extermínio pelos espanhóis e portugueses. Meirinho aparece dizendo que acabou a ficção e que volta a vida, aos integrantes do corpo de jurados pede que estabeleçam a votação da sentença. Para os debates, o autor propunha o julgamento dos índios, dos juízes e dos militares.

De todos os textos do dramaturgo César Vieira *Morte aos brancos* tem uma visão bastante romântica, apesar do significativo trabalho de pesquisa. É possível que esta visão tenha decorrido do trabalho colaborativo. Há ainda entre muitos de nós, do ponto de vista do senso comum, uma visão dessa natureza com relação aos povos indígenas. Nesse particular, é importante não esquecer ainda que o autor e coordenador da dramaturgia colaborativa esteve preso durante um bom tempo em que se dedicava a esse projeto de pesquisa. Assim, se a obra estreou em 1984 e durante 1973 a obra já estava sendo pesquisada, entre pesquisa e espetáculo foram mais de dez anos de dedicação; experiência essa que não corresponde aos modos tradicionais, tanto entre os amadores como entre os profissionais, entre o teatro comercial como aquele experimental de produzir teatro. Por último, tendo em vista a urgência em participar da vida cultural e política do país, o projeto de tantos anos parece ter ficado em segundo plano quando as primeiras greves eclodem na cidade e o grupo apresenta entre o início da pesquisa e a estréia *Bumba, meu queixada*. De qualquer forma, trata-se finalmente de uma das mais belas obras do autor e, mais uma vez, há que se registrar e estranhar o silêncio da crítica com relação à significativa obra: um grande épico do teatro brasileiro.

- **Rei Momo**. Texto teatral escrito em 1973. Publicado pela *Revista SBAT*, nº411, 1976. A obra foi reeditada pela Prefeitura de Guarulhos – Secretaria da Cultura, em 2008, vol. 2.

César Vieira desenvolve um processo coletivo extremamente interessante e colaborativo (VIEIRA, 2007: 135-48) muito antes de o conceito "virar moda" na década de noventa. Dramaturgo premiado nas décadas de 1960 e de 1970, na década de 1980 houve uma espécie de silenciamento com relação à sua obra, pelo menos no concernente a divulgação por parte da imprensa. *Rei Momo* usa a escola de samba (linguagem popular): alas, alegorias, passistas... para discutir a democracia, a ditadura, e, se se quiser pensar, a cidadania. Trata-se de um procedimento que poucos conseguem usar de modo a desprender essas formas e manifestações que permanecem bastante ligadas ao seu próprio contexto.

- **O julgamento de Mané Garrincha**. Poesia, texto foi criado em 1983 e não foi publicado.

- ***Vai, meu Comandante – homenagem a Carlos Marighella***. Poesia, publicada em livro da Fundação Jorge Amado. Salvador/Bahia, 2002.

- ***Brasil quinhentão***. Texto elaborado em 2000 para “descomemorar” a data oficial de descobrimento do Brasil. Trata-se de texto composto, a partir de cenas de outros espetáculos do TUOV.

FICHAS TÉCNICAS DOS ESPETÁCULOS APRESENTADOS DURANTE A DÉCADA DE 1980

BUMBA, MEU QUEIXADA Dramaturgia e direção: César Vieira. Coordenação de direção: Laura Tetti. Direção musical: Zé Maria Giroldo. Elenco: Ana Lúcia, Zé Maria Giroldo, Gonçalo Melo, Pedro Ferreira, César Vieira, Gilberto Lopes, Seldon Giacomini, Rejane Classe, Laura Tetti, José Lopes Netto, Sônia Giacomini, Mariza Bronzatti, Gilberto Karan, Márcia Moraes, Neriney Moreira, Magali Santos, Edison Magnani. Estréia: 24/11/1979, com apresentação em várias datas e vários espaços diferenciados; 20/03/1980, Circo Mal-Me-Quer, da Praça Roosevelt. 21/06/1980. Teatro Oficina e outros; 20/03/1981 no Circo Mal-Me-Quer e em espaços e eventos característicos, sem ter sido possível encontrar tais informações. 03 e 04/03/1983, apresentação no evento I Feira de Cultura Brasileira, promovido pela Secretaria de Estado de Cultura. 30/04/1983, Igreja da Fraternidade; 01/05/1983, Teatro João Caetano.

MORTE AOS BRANCOS – AYUCA CARAYBA, A LENDA DE SEPÉ TIARAJÚ Trabalho coletivo do Teatro União e Olho Vivo. Texto final, pesquisa e direção: César Vieira. Músicas: José Maria Giroldo. Expressão corporal: Luíza Barreto Leite. Pesquisa: José Carlos Rston, Lia Mirtes Gonçalves. Ensaio musical: Ana Lúcia Silva e Arlindo Bello. Cenários e figurinos: TUOV. Execução de figurino: Helena Cuquerava. Objeto de cena: Cícero Ferreira. Iluminação: TUOV. Elenco: Ana Lúcia Silva, Alberto Kleinas, Antonio Carlos Nino de Mello, Arlindo Bello, Cícero Ferreira, Eliezer Martins, Elza de Oliveira, Fernando Ribeiro, Gilberto Almeida, Gonçalo Luiz de Melo, Lamartine Fernandes, Luisa Barreto Leite, Manoel Dutra, Márcia Moraes, Márcio Coelho, Maria Luiza Mello, Nélcio José, Neriney Moreira, Nilda Maia Bello, Sonia Giacomini, Valmíria Moreno, Wilson Xavier, César Vieira. De 22/01/1984 a 13/05/1984. Sala Jardel Filho (CCSP); 25 a 27/10/1984, Teatro Experimental Eugênio Kusnet. 05/01/1987, sem ter sido possível encontrar mais informações sobre o espetáculo. De 11 a 13/10/1984, Teatro João Caetano. Apresentação 10/12/1984, Teatro Municipal.

IVOTY PITÁ Trata-se de uma versão para a rua do texto *Morte aos brancos*. Texto: César Vieira. Elenco: Ana Lúcia Silva, Alberto Kleimas, Arlindo Bello, César Martins, Cícero Ferreira, Diogo Dutra, Edson Ferreira Leite, Eliezer Martins, Elza Maria de Oliveira, Ísis Bello, Ivanice Cruz, Joaquim Cerqueira César, José Antônio Costa, José Maria Giroldo, Juscelina Silva, Lucas César, Manoel Dutra, Márcio Godoy, Marília Teixeira, Neriney Moreira, Nilda Bello, Paulo Dantas, Paulo Gerab, Taís Kleinas, Wilson Xavier.

TEATRO POPULAR UNIÃO OLHO VIVO - Shows Artista/Conjunto: Teatro Popular União Olho Vivo; Chico Buarque, José Maria Giroldo, Arlindo Bello, Carlos Castilho, Murilo Alvarenga, Vitor Bartoluci, João Samuel Dias. Convidados: Fidel Castro, Adolfo Pérez Esquivel, Lula, Carlito Maia, Frei Beto, Frei Giorgio. Trata-se de gravações de shows realizados pelo TUOV no Brasil e no exterior. De julho/1978 até 2001.

QUARTO CAPÍTULO:

UM APOENA/ENGENHO ROMPENDO COM O CIRCUITO DO BIXIGA – INICIANDO UM PERCURSO DE ANDANÇA²⁹⁷

Eles não sabem que o sonho é uma constante da vida tão concreta e definida como outra coisa qualquer, como esta pedra cinzenta em que me sento e descanso, como este ribeiro manso em serenos sobressaltos, como estes pinheiros altos que em verde e oiro se agitam, como estas aves que gritam em bebedeiras de azul. Eles não sabem que o sonho é vinho, é espuma, é fermento, bichinho álcree sedento, de focinho pontiagudo, num perpétuo movimento. Eles não sabem que o sonho é tela, é cor, é pincel, base fuste ou capitel, arco em ogiva vitral, pináculo de catedral, contraponto, sinfonia, máscara grega, magia, que é retorta de alquimista, mapa do mundo distante, rosa dos ventos, infante, caravela quinhentista, que é cabo da Boa Esperança, oiro, canela, marfim, florete de espadachim, bastidor, passo de dança. Colombina e Arlequim, passarola voadora, pára-raios, locomotiva, barco de proa festiva, alto forno, geradora, cisão do átomo, radar, ultra-som, televisão, desembarque em foguetão na superfície lunar. Eles não sabem, nem sonham, que o sonho comanda a vida. Que sempre que um homem sonha o mundo pula e avança como bola colorida entre as mãos de uma criança.

Pedra filosofal. António Gedeão e Manuel Freire.

UMA CONSCIÊNCIA COM A TAREFA DE TRAIR A CLASSE DE ORIGEM

Meu testemunho. Que fique claro, portanto: por mais objetivo que se pretenda o discurso, ele não vai se livrar de uma dose excessiva de subjetividade nem das armadilhas da memória. Não fiz nenhum levantamento nem consultei ninguém e nada me autoriza a afirmar que minha memória não reinvente ou embaralhe os fatos do passado.

Discutindo o próprio umbigo ou Atiro as primeiras pedras ou Questão de responsabilidade. Luiz Carlos Moreira.

Parcela majoritária de certa crítica afinada aos cânones academicistas e franceses, paridos, sobretudo, a partir do século XVIII, e adotados indistinta e incondicionalmente de modo paradigmático, estigmatiza determinada produção teatral rotulando-a, entre outros atributos pejorativos, de “datada”. Sabemos todos, normalmente, que os rótulos - ao serem proferidos por especialistas renomados, mais que classificarem –, tendem a dispensar outros comentários ou justificativas. Mais recentemente, tendo em vista que a expressão não é encontrada antes da década de 1980, “surgiu” este rótulo: obra datada, não para referir-se a obra inserida dentro de um determinado contexto histórico social, mas para referir-se a produção superada pelo tempo, anacrônica e sem lastros significativos. Sem mencionar que as obras assim rotuladas, invariavelmente transitam com expedientes do teatro épico, a “tradução ideológico-simultânea” que as acompanham, carregam uma conotação de passadismo, encobrendo, por peculiar retórica discursiva, uma estigmatização de classe.

No sentido de explicitar, como um “cercar terreno” desde seu primeiro aparecimento neste capítulo, é

²⁹⁷ Adotando as proposições do NEHO – Núcleo de História Oral da USP, coordenado pelo professor doutor José Carlos Sebe Bom Meih, o texto aqui apresentado resulta da transcrição de três entrevistas, com mais de três horas cada uma, realizadas em casa do casal Irací Tomiatto e Luiz Carlos Moreira. Texto polifônico e escrito portanto a “três consciências”, cujas lembranças próximas e distantes dos acontecimentos apresentados, têm sua forma final totalmente amparada a partir das falas dos colaboradores. A transcrição das entrevistas na íntegra tem 97 páginas e pode ser consultada no Arquivo Multimeios do Centro Cultural São Paulo e nas bibliotecas do Instituto de Artes da UNESP e na da FFLCH da USP.

importante apresentar o conceito de acordo com certa e significativa “tradução” que vem desenvolvendo - a partir das formulações de Bertolt Brecht – Iná Camargo Costa, sem dúvida, uma das maiores conhecedoras do teatro épico no Brasil. Dessa forma, qualquer reflexão prudente e radical acerca do conceito precisa passar por suas reflexões apresentadas em livros, ensaios, artigos, prefácios, discussões públicas etc. Assim, segundo a pesquisadora e artista militante:

Para estes [aqueles não submetidos à tirania dos valores do teatro vencedor], *teatro épico* é antes de mais nada um poderoso conceito que cifra tanto a luta dos que nos precederam, entre os quais talvez Brecht seja apenas um figurante, *com muito orgulho*, quanto a principal solução encontrada por aqueles artistas que aceitaram o desafio de transformar o teatro – entre estes, Brecht certamente é o maior *protagonista*. Em outra formulação: o teatro épico foi a forma encontrada pelo teatro que se colocou na perspectiva da transformação revolucionária da sociedade no início deste século, e Brecht ainda hoje é o seu maior teórico e o mais radical praticante.”²⁹⁸

Quaisquer rótulos taxativo-estigmatizantes, sejam eles favoráveis ou desfavoráveis também às obras artísticas parecem desobrigar seus formuladores de enfrentar verdadeiramente os objetos, dispensar-lhes certos cuidados ou formalidades explicativas ou maiores perdas de tempo. O excerto de Alfredo Mesquita, apresentado no primeiro capítulo, é modelar no concernente ao que aqui se diz. Trata-se de um maneirismo requintado e perversamente ideológico pelos conteúdos e formas interessantes à burguesia, que tem chancelado e universalizado o que teria e o que não teria qualidade, ou, como costuma ser dito entre as gentes de teatro: as obras de excelência. Este comportamento cuja metáfora visual poderia aproximar-se daqueles imensos tratores de terraplanagem, cuja função é aparar diferenças e arestas nos terrenos rebeldes e não propícios à cultura do que interessa. Nesse processo, interessa a criação de uma paisagem retilínea tornando o rés do chão pronto para o progresso alinhado e exigido por aquilo, como diz o poeta Caetano Veloso em *Sampa*: “que ergue e destrói coisas belas.”

Depois de anos de pesquisa quanto à década de 1980 e nela ao analisar tantas experiências teatrais significativas, ligadas principalmente ao chamado teatro de grupo, não tenho qualquer dúvida acerca da importância do Apoenha/Engenho e de seu legado artístico e militante em prol de um teatro, como queria Walter Benjamin, no já mencionado *O autor como produtor*: em que qualidade estética dos trabalhos realizados frutificam a partir de uma tendência política justa. Dessa forma, e considerando o trabalho de pesquisa desenvolvido na totalidade das fontes documentais a disposição, também na área teatral – e tendo em vista a ausência de informações do grupo em epígrafe – pode-se falar em imposição e “silêncio dos fazedores que escolheram errado seus caminhos”.

Como na proposta desenvolvida no capítulo anterior, um segundo grupo – agora profissional que radicaliza seus processos, e não apenas estéticos, rompendo com aquilo o que seu diretor Luiz Carlos Moreira chamou de “circuito do Bixiga” – foi o Apoenha, posteriormente rebatizado de Engenho.

Com a mudança de trajetória, de teatros do circuito comercial e de outros espaços alternativos para um espaço próprio, ocorrido efetivamente em 17/05/1993, no Parque do Ibirapuera, o Grupo conseguiu a cessão do espaço, por três meses, justificando o pedido por necessitarem de uma “vitrine” para levar gente de agências de publicidade para conhecer o projeto. Depois desta primeira montagem do Engenho Teatral (nome que batiza o espaço), o Grupo saiu em deambulação pela cidade, radicalizando seus processos e experimentos estéticos, mas não seus princípios ou a crença na função social do teatro. Dos espaços percorridos pelo grupo, a partir desta inauguração constam: 1993, Praça do Relógio da USP, Butantã (zona

²⁹⁸ Iná Camargo COSTA. Teatro épico: o desafio da atualidade. *Caderno do Foliás*. São Paulo, s/d, p.7.

oeste); 1994, Centro Educacional e Esportivo Brigadeiro Eduardo Gomes, mais conhecido como Centro Sampaio Moreira, Tatuapé (zona leste); 1996, Centro Desportivo Municipal, mais conhecido como Campo do Satélite, Pirituba (zona oeste); 1997, Parque Domingos Luiz, Jardim São Paulo (zona norte); 2002, Largo do Campo Limpo, Campo Limpo (zona Sul); 2004, Centro Educacional e Esportivo Brigadeiro Eduardo Gomes, mais conhecido como Centro Sampaio Moreira, Tatuapé (zona leste).

O teatro de Iona, cujo projeto arquitetônico foi concebido totalmente por Luiz Carlos Moreira, batizado de Engenho Teatral, compreendia originalmente uma área de 23 m de diâmetro com palco em forma de arena parcial (com platéias em 3 lados) e palco de 6,5 x 6,5 m, que acabou construído com 26 m de diâmetro, 9 m de altura e a mesma arena com 7, 5 x 7,5 m; 200 espectadores; camarins; banheiros e outras dependências. Para construir o projeto, e sem quaisquer ajuda de engenheiros ou arquitetos, o diretor do Grupo passou mais de um ano olhando, medindo, fazendo e refazendo cálculos. Materializando e edificando o sonho. A esse propósito, a companheira de teatro e na vida, de Luiz Carlos Moreira, Irací Tomiatto afirma que quando o parceiro, uma primeira vez, falou em construir um espaço próprio, em princípio, ela achou a idéia linda e ficou muito empolgada, e de modo bastante risonho e matreiro, durante a entrevista, assim comenta: “Mas quando ele começou a fazer desenhos e mais desenhos sem parar, achei que ele pudesse estar ficando louco. Louco de vez. Ele passou um pouco mais de um ano fazendo um projeto arquitetônico. Quase me enlouqueceu também. Achei que ele tinha surtado mesmo! O Moreira me fez passar muitos vexames nessa ocasião. A gente ia ao teatro, ele media tudo: ‘Tantos palmos daqui até a cadeira da frente. Irací vê se você consegue passar. Vai, passa pra cá! Deixa eu ver, agora a altura.’ Juro por Deus, em alguns momentos esse homem rastejava feito um verme, medindo e observando tudo. No meio do projeto, o sonho quase virou pesadelo. Claro que eu acreditava nele, mas foi muito difícil a convivência. Ele fazia o desenho de um atorzinho e experimentava deslocamentos, mexendo direto. Ele parecia enxergar alguma coisa, mas eu não entendia o quê. Eu quase desenterrei meu diploma de psicóloga e internei aquele homem. Faltou muito pouco para isso. Um sonhador obstinado... Um sonhador como aqueles que conseguem mudar o mundo.”²⁹⁹

Muitos também foram os problemas com a empresa contratada para executar o projeto: os prazos, qualidade de material, dimensões erradas, não observância de determinados detalhes fundamentais ao bom funcionamento do teatro. Ao final de tantos problemas, a obra, prometida para ser entregue em novembro – depois de múltiplas dificuldades – chegou à vida de seus criadores, incompleta, apenas em março do ano seguinte. Antes de a estrutura ser entregue, os integrantes do Grupo conseguiram uma concessão para apresentar o infantil *Sonho doce*, no novo espaço no Parque do Ibirapuera. Mas, com todos os prazos estourados, a administração do Parque exigia que o Grupo deixasse o local. E, mesmo após o início das apresentações, a diretora do MAM – Museu de Arte Moderna, achando um absurdo a presença de uma estrutura como aquela junto ao museu, pressionava a Secretaria Municipal de Cultura para que o teatro fosse imediatamente desmontado. Foram inúmeros os problemas para criação e manutenção do espaço-sonho: da construção, passando pela estréia e durante esses quinze anos de existência e de perambulação do Grupo, segundo Irací Tomiatto, na época da estréia: “A gente fez duas semanas cobrando ingresso, logo após a estréia e a preço simbólico, mas resolvemos dar um chega nisso! Paramos de cobrar. Não vamos mais cobrar: nem agora e nem nunca. Esse foi o único período em que cobramos ingresso no Engenho Teatral.”

²⁹⁹ Todas as citações de Irací Tomiatto e Luiz Carlos Moreira, quando não indicadas, referem-se ao processo de entrevistas a mim concedidas.

Com o espaço construído e materializado, a radicalização por que passou o Grupo ocorreu não apenas em relação às obras montadas, mas no concernente ao modo de relação com o público. Nessa nova troca efetiva de experiências, os integrantes do Engenho, como já planejado, abriram seu espaço de trabalho e de expressão para que outras formas artísticas e grupos lá se apresentassem, construindo um processo permanente de diálogo com as comunidades nas quais o Engenho Teatral permaneceu ao longo de seus anos de existência.

O Engenho Teatral, que abrigou o Grupo Engenho, foi construído a partir da crença e tarefa militantes amparadas nas lições quixotescas de Miguel de Cervantes y Saavedra e pelas “recomendações” apresentadas no texto *Que fazer?* de Pissarev, e acolhidas por Lênin, segundo as quais: É preciso sonhar.³⁰⁰ Desse modo, exatamente assim, o “casal andante”, que foi incorporando gente nessa trajetória: Irací Tomiatto e Luiz Carlos Moreira, contraindo dívidas, mas sem qualquer dúvida, depois de anos de batalha e de militância em prol de um teatro não-mercadoria e conseqüente esteticamente, materializa seu sonho do espaço próprio: sem qualquer desacordo com sua concretude escrupulosa. O casal (ela nascida na Zona Leste, Tatuapé; ele em Penápolis, no interior de São Paulo) depois de quatorze anos de história e de teatro, e cuja trajetória conjunta iniciou-se em em 1979, cria um espaço para que artistas e parceiros e artistas-parceiros coubessem e se expressassem dentro daquele sonho materializado coberto de lona, mas com janelas abertas para o mundo, para as comunidades de ouvintes. Acerca da capacidade de sonhar e de realizar, Luís Alberto de Abreu, em entrevista a mim concedida em 16/01/2008, afirma: “Foi essa a motivação do Moreira, ele construiu o sonho dele e foi habitar seu sonho. Isso é muito bonito. Ele não construiu um sonho romântico ou um sonho burguês. Sonho não é só sonho. Essa condição de sonho ser só sonho é romântica. No popular, e como falam os portugueses: o sonho é trazido para o pé da realidade. Ele faz parte da vida e o onírico é experiência real.”

O Grupo, desde sua formação inicial, objetivou deslocar-se pela periferia da cidade, o que não se caracterizava em novidade. Entretanto, foi um dos primeiros, e com um projeto estético, a fazê-lo nos anos 90. Comentando essa ida à chamada “terra de ninguém”, lembra Iná Camargo Costa, em entrevista a mim concedida e já mencionada:

Aquilo que o Moreira chama de “modo de produção do Bexiga”, porque isso não dá para reproduzir aqui, corresponde a uma análise que ele faz da desintegração do capitalismo na periferia. Como artista, ele funcionou pessoalmente como sismógrafo. Quando ele abriu mão da disputa por espaço no Bexiga, ele já tinha uma análise do que estava acontecendo com o teatro brasileiro e uma análise de desintegração de aspectos de mercado, nos anos 80. (...) Então, o Moreira logo percebeu, porque ele é super-bem informado, estudioso e tem uma coerência invejável. Pois bem, ele já tinha a seguinte avaliação: esse teatro que está aí no Bexiga, o modo de produção do Bexiga é falso. Ele já não existe mais. Não há mais aquela figura que é o empresário capaz de juntar um capital para arregimentar trabalhadores e explorar a mão-de-obra desses trabalhadores. Por quê? Como o capital brasileiro é covarde por definição, ele não é empreendedor, ele não arrisca, o capitalista brasileiro só “vai no certo”. Então não

³⁰⁰ Refiro-me aqui ao final do texto de Pissarev encampado por Lênin no *Que fazer?*, segundo o qual: “Há diferentes tipos de divergência. Meu sonho pode transbordar o curso natural dos acontecimentos, ou desviar-se para um lado aonde o curso natural dos acontecimentos nunca poderá chegar. No primeiro caso, o sonho não causa mal algum; pode até sustentar e fortalecer a energia do trabalhador (...). Em sonhos desta espécie, nada pode corromper ou paralisar a força de trabalho. Ao contrário. Se o homem estivesse completamente privado da capacidade de sonhar assim, se não pudesse de vez em quando se adiantar e contemplar em imaginação o quadro inteiramente acabado da obra que se esboça em suas mãos, eu decididamente não conseguiria entender o que faz o homem iniciar e levar a termo vastos e penosos empreendimentos na arte, na ciência e na vida prática (...). A divergência entre o sonho e a realidade nada tem de ruim, desde que o sonhador acredite seriamente em seu sonho sem deixar de atentar para a vida, comparando a observação desta com seus castelos no ar e trabalhando escrupulosamente na realização daquilo que imagina. Quando existe algum contato entre os sonhos e a vida tudo vai bem.” <http://marxists.anu.edu.au/portugues/lenin/1902/quefazer/cap05.htm> (visitado em 23/05/2008).

tem a idéia de iniciativa, de livre-iniciativa, no sentido de uma aventura que pode ou não dar certo. O capital no Brasil, e isto vale para a indústria cultural, só vai no que pode dar certo.

Tendo em vista que o Engenho Teatral não representava apenas um mero espaço para apresentação de espetáculos, mas um projeto político-estético, tendo como interlocutores e público potencial as populações periféricas, ou aquilo que se poderia designar genericamente de classe trabalhadora, sua realização começa a se materializar basicamente dez anos depois da junção dos Grupos Apoená/Engenho. Apesar das inúmeras dificuldades, sobretudo econômicas, pode-se dizer que as condições objetivas permitiram a materialização do acalentado, em um contexto de luta mais amplo. Um dos principais objetivos para a construção do Engenho Teatral era atravessar a cidade de São Paulo de ponta a ponta. O nome original deste projeto era Teatro de Trabalhador (que foi o primeiro nome do Engenho Teatral) cuja abrangência era muito maior e mais versátil do edifício teatral móvel a ser construído e das ações daí advindas.³⁰¹ Esse projeto, que ficou algum tempo engavetado na Secretaria Municipal de Cultura, foi lido pela assessora especial, Lélia Abramo e levado à Secretária de Cultura na administração de Luiza Erundina, Marilena Chauí. Bastante empolgada com o projeto, a Secretária chamou o Grupo e disse que a proposta seria realizada e que ela pessoalmente faria a coisa acontecer. Apesar do empenho da Secretária e de sua assessora, algumas suspeitas e evidências apontam que houve um boicote ao projeto e que esse boicote não foi exclusivamente institucional. Em tese, o projeto, pensado quando Luiz Carlos Moreira fora diretor do Sindicato dos Artistas, propunha a construção de quatro teatros móveis – muito maiores e mais sofisticados do que o atual Engenho Teatral –, cada um percorrendo uma zona da cidade e acolhendo espetáculos de vários grupos. Os grupos, depois de se apresentarem nos quatro espaços, voltariam ao primeiro, que já teria se deslocado para outra região. Como decorrência deste amplo processo deambulatório, cada grupo passaria um longo tempo na periferia e isso poderia redimensionar ou até mesmo mudar seu trabalho estético.

Por terem sido inúmeras as dificuldades enfrentadas, no sentido de viabilizar o projeto Engenho Teatral, e pelo fato de manter aquele sonho de pé afigurar-se quase como um sonho impossível³⁰², o Grupo passa por aquilo que seus integrantes vão insistir em nomear como “branco da criação”. Isto é, o primeiro período de manutenção do Engenho Teatral, segundo seus arautos, foi de pouca criatividade cênica, mas de significativo número de apresentações. Retomando duas montagens anteriores, o Grupo chegou a apresentar espetáculos onze, doze vezes por semana. Assim, o infantil *Sonho doce* teve 499 apresentações e com a reestrela de *Curto Circuito*, que fora um espetáculo com carreira bem sucedida e de manutenção mais tranqüila, 380 apresentações.

A partir de 1993, o Grupo Engenho dispunha do Engenho Teatral: um espaço concreto e fruto de um processo de luta intensa, e que de certo modo, para ser viabilizado, esbarrava na ausência de uma política cultural que abrigasse o projeto, e na falta de perspectivas de uma sociedade muito conservadora. Afinal, e como já apresentado no primeiro capítulo desta tese, depois de quase trinta anos sem poder eleger seu presidente, 35.089.998 de eleitores votam em Fernando Collor de Melo, presidente expulso do poder, por um processo de *impeachment*, cujas ações na área da cultura, mas não exclusivamente, foram desastrosas. Depois deste presidente, Fernando Henrique Cardoso, eleito e reeleito, e também um apologista do

³⁰¹ Com relação ao projeto de construção do espaço, consultar, na biblioteca do Instituto de Artes da UNESP São Paulo, a caixa-documento *Engenho* contendo: trajetória do grupo, fotos dos espetáculos montados, objetivos vislumbrados, croquis e desenhos.

³⁰² Na transcrição integral das entrevistas aparecem inúmeros expedientes e gestões promovidas por Luiz Carlos Moreira no sentido de viabilizar economicamente o projeto. A construção do Engenho Teatral foi uma aventura, mas não inconseqüente ou sem lastro e perspectivas de continuidade.

neoliberalismo, da globalização e promotor, assim como Margaret Thatcher, de cortes de inúmeras conquistas sociais e trabalhistas.

Determinadas questões em processos de planejamento são mais difíceis de serem vislumbradas. O Grupo passou por problemas maiores àqueles que haviam sido imaginados, tendo em vista o quadro político brasileiro e as mudanças das leis e dos acordos ainda em vigência dos projetos em andamento. De qualquer forma, os descalabros, e não apenas na área cultural, dos governos de Fernando Collor de Mello e das duas gestões de Fernando Henrique Cardoso foram tantos que parcela mais aguerrida da classe teatral paulistana, na década de 1990, foi impelida a se mobilizar politicamente. Desse processo mobilizatório, a ação denominada Arte Contra a Barbárie trouxe frutos muito interessantes para a área teatral. Dentre eles, o Programa Municipal de Fomento ao Teatro da Cidade de São Paulo, que tem passado por mudanças e lutas para ser aprimorado, tem permitido ao Grupo (e a tantos outros) um amplo conjunto de ações artísticas significativas.³⁰³

Desde o início de formação tanto do Apoená como do Engenho, o Grupo apresentava uma nova montagem basicamente a cada dois anos. Assim, para manter o ritmo de trabalho e ocupar o novo espaço – e como já explicitado anteriormente – foi necessário remontar alguns dos espetáculos para garantir a existência do teatro. Esse foi um estratagema porque havia clareza quanto à idéia-compromisso de desenvolver um trabalho teatral vinculado à classe trabalhadora, com a qual o Grupo se identificava e que se caracterizava na classe que gera a riqueza e a quem cabe o papel de sujeito histórico num processo de transformação. Esse vínculo não era abstrato ou idealizado, e estar junto à classe trabalhadora, caracterizava-se no objetivo e projeto político dos integrantes do Grupo, não apenas em forma e conteúdo de linguagem a ser trabalhada no palco, mas cabal e organicamente na vida social. Partindo do pressuposto de que a estética não se separaria das condições concretas de sua produção, a ida à periferia da cidade pressupunha mexer nas relações com a platéia e com o palco. Havia clareza quanto ao fato de uma mudança de público significar uma mudança do espetáculo, que adviria de um processo de convivência, de troca de experiências que exigiriam do Grupo a criação de outros procedimentos quanto à linguagem e na busca de outras poéticas.

Mesmo havendo uma “contaminação” da classe trabalhadora no que se refere aos valores da burguesia, outras escutas e mesmo processos de escuta se fariam necessários. Não se tratava, portanto, de formar ou “educar aquele público” com o teatro que se sabia fazer. Tratava-se, antes e fundamentalmente, de educar e formar o teatro que se conhecia e se sabia fazer para aquele novo público: cúmplice e parceiro do ato. Na inversão proposta pelo Grupo, a poética a ser desenvolvida partia e ligava-se ao processo de convivência, àquele público e àquela nova e não mais abstrata, idealizada, mas ainda não conhecida realidade. Estar na periferia, viver e discutir os problemas da classe trabalhadora, apresentar espetáculos gratuitos passaram a ser as tarefas que se apresentavam ao Grupo. Nas palavras de Luiz Carlos Moreira, e sem defesa ou proselitismos de qualquer natureza, tratava-se de ter clareza que: “(...) uma classe não é uma somatória de indivíduos. De que um grupo social não é uma somatória de indivíduos. O indivíduo isolado que vai à bilheteria para comprar o produto em destaque na mídia não nos interessava. Queríamos dialogar com coletivos organizados. Formávamos um coletivo organizado no palco querendo um público – que não é igual a uma somatória de indivíduos – na platéia. Queríamos uma relação pública, porque a noção de que teatro é público sempre esteve

³⁰³ Acerca do Programa de Fomento e da Arte Contra a Barbárie informações e caminhos de pesquisa podem ser indicados no endereço eletrônico da Cooperativa Paulista de Teatro: www.cooperativadeteatro.com.br

clara para nós. Queríamos estabelecer um processo de criação junto a coletivos organizados, que tivessem um mínimo de identidade. Retomando o discurso, queríamos, e em processo de parceria, desenvolver uma linguagem ligada à classe trabalhadora. Para isso, era preciso apresentar espetáculos gratuitos, estar no bairro, trabalhar com as organizações locais e, fundamentalmente, ter um mínimo de controle dos meios de produção.”

Segundo o que se pôde depreender, à exceção do parceiro privilegiado representado genericamente como classe trabalhadora, não havia por parte dos integrantes do Grupo, como já mencionado, uma proposta pronta. Não havia a pretensão de criar um teatro popular, um teatro revolucionário, um teatro que recuperasse os expedientes do Teatro de Arena, da década de 1960 ou qualquer outro nome que se quisesse dar à prática que pautava o trabalho do Grupo. Havia, sim, a proposta de criação de um processo de encontros cuja vivência fosse definindo tanto as estratégias como o estabelecimento das trajetórias dos percursos de andança.

Fazer teatro na concepção defendida pelo Apoená e depois Engenho significava dar conta da organização da produção: do modo como o Grupo se articula sozinho e em conjunto para produzir; do objeto artístico produzido e da linguagem a partir da qual esse objeto é construído e da relação disso com a sociedade. Depreende-se daí que o teatro não pode representar um trabalho isolado, fundamentado em necessidades individuais e inexplicáveis e que precisa ter clareza de que ele só se realiza em relação.

Irací Tomiatto e Luiz Carlos Moreira incomodam-se com o teatro velho que aí está e que vários artistas sabem fazer. Para eles, esse teatro não dá conta e não dialoga com o público de hoje, aqui-agora. O teatro que tem sido feito é competente como resultado técnico, mas a totalidade absoluta não consegue dialogar com a realidade e com os tempos que se vive. Defender que amplos setores da população possam vir ao centro assistir aos espetáculos que hipoteticamente lhes sejam oferecidos esbarra, nos dias de hoje, dentre outras coisas como, por exemplo, em muitos bairros, o “toque de recolher”. Além de ausência total de recursos econômicos, a população da periferia tem seus passos controlados pela bandidagem que impõe, à semelhança de um dos estratagemas do estado de sítio, até que hora o morador pode circular pelas ruas, na maior parte dos casos, do bairro em que nasceu.

O teatro velho parece aquartelado no mundo da telenovela: despregado da realidade. Esse teatro tem falado apenas para o próprio umbigo e para a vaidade de quem faz teatro: teatro para quem faz teatro. Grande parte dos artistas tem desenvolvido obras a partir de uma mesma chave. Ao denunciar essa forma e procedimento teatral, Irací e Moreira não sabem aonde tudo poderá chegar. Para eles, esse teatro afigura-se morto e, com raras exceções, não se caracteriza um fenômeno atual haver dez pessoas ou uma “crise de público” na platéia. Defendem ambos que essa forma de teatro não consegue se atualizar em relação à indústria cultural e aos difíceis tempos em que se vive; tem perdido o chão social, sobretudo em seus compromissos éticos e mesmo no da linguagem; copia modelos e velhos padrões de obras e repertórios de pouca relevância social. Apontam ainda haver certa forma de idolatria entre muitos artistas e suas adaptações de obras ditas geniais.

Para Luiz Carlos Moreira muitos dos – e normalmente fundamentado em um duplo interesse – “Óh, que maravilha sua obra!” que proferem os artistas em relação ao trabalho de um colega, costumam corresponder, em boa parte das vezes, a um trabalho medíocre. Segundo o diretor: “O teatro de hoje, e posso generalizar, sim, desde o teatrão mais comercial até aquele que se acha revolucionário, é, no fundo, herança do TBC.

Quando percebo algo novo em um trabalho, que tem algo que pode fazer avançar tanto a linguagem como a consciência de artistas e do público é, exatamente, onde as pessoas mais torcem o nariz.”

Em determinado momento do processo de entrevista, desenvolvido em três longos e antológicos encontros, perfazendo um total de quase quatorze horas, o que não se caracterizou em momento único (tendo em vista certa coerência decorrente de experiência e de militância da vida e da obra dos entrevistados), afirma Luiz Carlos Moreira: “A situação maior do teatro e do mercado, dos impasses do capital sempre nortearam significativamente nossa ação teatral. Essas preocupações, de um modo ou de outro, foram para o palco. A perplexidade e falta de rumo, que foram os anos extremamente conservadores de 1980 e de noventa, explicam o nosso processo criativo, enquanto grupo, ter patinado tantas vezes.”

Os critérios e objetivos tanto estéticos como éticos que têm norteados os compromissos do Grupo podem ser apreendidos no documento-programa de 1986, do espetáculo *Curto circuito* de Timochenco Wehbi. Nesse momento, ocorreu a junção do Apoena e do Engenho de Arte. Nesse documento há uma reiteração que aliado aos antigos objetivos do Apoena – que propunha tematicamente uma aliança do operário e do camponês – o novo Grupo, denominado Engenho: “se caracterizará por um teatro voltado para a realidade do trabalhador brasileiro, levando ao palco temas como o trabalhador rural, os operários, o movimento sindical e outros.” *Mãos sujas de terra, A ferro e fogo, Eldorado* se caracterizavam objetivamente naquilo que o novo Grupo se comprometia e poderia fazer, mas, entretanto, não foi isso que aconteceu por um longo período de tempo.

O novo agrupamento formado por dois grupos, de certo modo, de formação e interesses díspares, na medida em que o Apoena perseguia e transitava com os expedientes e preocupações do teatro épico, enquanto o Engenho de Arte não tinha tradição de esquerda, vinha de uma peça infantil e queria fazer uma peça para adolescente. Luiz Carlos Moreira afirma, inclusive, que parecia aos integrantes daquele Grupo, sem qualquer preocupação com as questões postas pelo épico, que, naquele momento, teatro era apenas teatro. As questões e diferenças estético-ideológicas que não eram tratadas, mas no documento-programa de junção do Grupo eram anunciados alguns de seus a quê viemos, dentre os quais podem ser destacados: a superação das limitações como a falta de condições materiais para a sobrevivência dos grupos; o despreparo de boa parte dos artistas e técnicos ligados ao fazer teatral; a relação com o público, normalmente distante e formal, precisaria ser estabelecida a partir de outros parâmetros que não meramente aqueles de consumo; as limitações impostas pela ditadura militar a uma geração teatral que fora impedida de pensar, discutir, organizar-se e interferir em seu próprio destino. À luz de tais constatações, já se anunciava como propósito para superação destes e outros impasses:

(...) o APOENA & ENGENHO pretende, entre outras coisas, modificar sua relação com o público, seus contatos e experiências sociais, sua própria vida enquanto produtor de cultura.

Isto significa buscar um público marginalizado da produção teatral e não apenas como produtor que apresenta um espetáculo, mas como animador cultural que entra em contato direto com essa população e suas organizações, numa troca contínua de experiências e colaboração.

Na prática, pretende-se construir um teatro móvel (o projeto já está pronto) que se desloque inicialmente nos bairros da capital paulista, já que os mesmos não dispõem da infra-estrutura técnica exigida pelo trabalho teatral.

Antes de inaugurar a trajetória deambulatoria, atrás do público em seus espaços sociais característicos, o Grupo deparou-se com inúmeras dificuldades. Como produzir cultura e manter-se coerente aos propósitos políticos sem que ingerências de diversas naturezas interferissem nas obras, em um mundo e tempo regulados pelas leis do mercado? Como interferir em um mundo, como anuncia o corolário ideológico político do

liberalismo, no qual nada é de fato proibido, mas quase tudo se torna impossível e inacessível à totalidade absoluta de indivíduos? Em que medida, a prática mambembe que se anunciava conseguiria redimensionar os assuntos anteriormente escolhidos ou pré-pautados (mesmo tendo clareza das interlocuções que seriam necessárias)? O que aconteceu com os espetáculos a partir das necessidades que se avizinhavam? Os expedientes do teatro épico, a partir dos procedimentos e de proposições político-estéticas – amparados em Brecht, buscados pelo Grupo desde seu início –, ganharam novos contornos ou readequações? Como manter o conjunto coeso enfrentando as contradições do caminho? Que novas táticas seriam necessárias no processo de “invasão” dos espaços públicos? Valores dependem de um espaço comum de experiências compartilhadas. Como reverter a pressão liberal-religiosa, sem proselitismos ou procedimentos panfletários, segundo a qual um trabalhador (estendendo este sentimento para as práticas cotidianas) se sente sempre “custando caro” aos detentores de seu passe? Que dramaturgia e práticas estéticas precisavam ser experimentadas? Culpa, vergonha, sentimento de impotência, inferioridade, introversão permanente e extroversão grupal e mesmo estimulada. Como criar procedimentos de trabalho, avaliação e de conteúdo para discutir tais comportamentos tão visceralmente incorporados no trânsito social? Que espetáculos montar e apresentar para comunidades reguladas pela modernização da vida e do tempo? Como denunciar os tempos de promessas de felicidade através do consumo de bens materiais, das seitas e religiões, mas em permanente processo de frustração dessa esperança?

Enfim, e ainda de acordo com o já mencionado documento-programa, o Grupo afirma que: “A ida à periferia não é o sonho (fuga) em busca do paraíso perdido (ou não conquistado). Não é a busca do homem puro e simples (quanta bobagem). É, sim, a procura de outra prática social, de uma troca de experiência com uma população que os teatros do centro não permitem.” Por intermédio deste excerto, pode-se entender que, e de saída, o que estava claro ao Grupo era apresentar obras que propusessem uma troca de experiências. Por não se tratar de uma metáfora, tendo em vista tanto o pensamento como as obras montadas pelo Grupo ao longo de sua trajetória, segundo teorias e reflexões estéticas à disposição, inserem-se nessa tendência sobretudo os espetáculos construídos a partir das proposições do épico brechtiano e parte significativa dos espetáculos populares, que não se fundamentam em ilusionismos, não têm objetivo de discutir o indivíduo e não se encerram na chamada caixa mágica (como é o caso do drama e do palco italiano). A troca de experiência, que compreende uma contenda no concernente ao desenvolvimento da linguagem teatral, é também uma disputa no campo do simbólico, do ideológico, do cultural. Em tese, troca de experiência e teatro que “passa mensagem” não se coadunariam com o vislumbrado pelo Grupo; ao contrário, a troca de experiência pressupõe o trânsito com assuntos que interessem aos moradores da periferia, rigor estético na montagem da obra no uso e criação de alegorias mais facilmente identificadas e significativas.

O conceito de memória autoritária, característico de experiências erradicadas do registro histórico, sem dúvida, caracteriza a supressão da trajetória de boa parte dos grupos de teatro, e não apenas paulistanos, assim o Apoená/Engenho é aqui tomado como uma alegoria desse processo de exclusão.³⁰⁴ A experiência desse grupo corresponde, no período coberto pela pesquisa, a tantas outras experiências cujos registros, se for o caso, foram guardados pelos sujeitos que estiveram na condição de protagonistas dessas histórias. Dessa forma, na década de 1980, fizeram parte do repertório do grupo: *Mãos sujas de terra* de conto de Josué

³⁰⁴ Se a chamada grande imprensa alega falta de espaço para o registro da totalidade da produção cultural, ao se “adentrar” nos programas de ensino das Universidades de artes cênicas e das escolas profissionalizantes de ator pode-se ficar surpreendido e mesmo próximo do choque. Dificilmente se vê qualquer alusão para além daquela meia dúzia de experiências consagradas. Se o estudante não “correr atrás do prejuízo”, sai da escola sem ter a menor idéia daqueles que vieram antes dele.

Guimarães, adaptado por Luiz Carlos Moreira; *A ferro e fogo* (originalmente: *Preparar, apontar... Fogo!*) de Luiz Carlos Moreira; *Mistério das figuras de barro* de obra de Osman Lins, adaptado por Luiz Carlos Moreira; *Eldorado* de Luiz Carlos Moreira; *Curto circuito* de Timochenco Wehbi e o infantil *Sonho doce* de Celso Cardoso e Will(son) Damas. Apesar de o número de montagens ser significativo para um grupo sem qualquer apoio, no concernente ao registro de seus espetáculos, poucas críticas teatrais “legitimam” a existência do Grupo pelo circuito teatral paulistano.³⁰⁵ Apesar de os integrantes do Grupo apresentarem críticas às determinações impostas pelo circuito comercial, que concebem o espetáculo como mera mercadoria, é bom destacar que durante a década de 1980, alguns dos espetáculos não foram apresentados apenas em teatros e no circuito comercial. Além dos espaços teatrais (alguns considerados como “templos da burguesia” como foi o caso do Teatro Augusta, por exemplo), o Grupo levou seus espetáculos para outro estado, bairros, espaços escolares e sindicais.

Mesmo afirmando haver dificuldades para dizer como tudo começou, Luiz Carlos Moreira lembra que participou durante o Científico (curso que corresponde hoje ao ensino médio), de um grupo de teatro amador – na escola pública Alexandre de Gusmão, que ficava no bairro do Ipiranga –, dirigido por sua namorada. Esse grupo montou *Liberdade, liberdade* e apresentou o espetáculo uma única vez. Dessa primeira experiência, o mesmo grupo ensaiou, mas não conseguiu apresentar *A semente* de Gianfrancesco Guarnieri. Como essa namorada tinha ligações com o Grupo e as práticas experimentadas no Teatro de Arena de São Paulo, é possível que tenha sido ela quem tivesse apresentado Bertolt Brecht a Luiz Carlos Moreira.

Política e teatro, já se caracterizavam em assuntos de interesse e de discussões de que participava Moreira desde os 17, 18 anos de idade. Por volta de 1968, o então estudante, bastante entusiasmado com o teatro, participou de um curso ministrado pelo mestre Eugênio Kusnet sobre Stanislavski, no Teatro de Arena. Popularmente, afirma Moreira: “Tomei Stanislavski na veia”. Dessa forma, Stanislavski e Brecht marcarão toda a trajetória do diretor e também dos Grupos por ele dirigidos: Apoená e Engenho. Na ECA – Escola de Comunicação e Artes (USP), quando teve aulas sobre Stanislavski, ao perceber o modo como o mestre russo era apresentado, Luiz Carlos Moreira olhava e pensava: “Hum... Está falando bobagens. Ou melhor: Trabalhando errado.” Em sua carreira, viu muita gente dar Stanislavski para ator ler, o que lhe parecia um grande equívoco. Sempre defendeu a tese de que era necessário ir ao trabalho concreto da criação teatral com o ator: vivenciar na prática o intuitivo. Segundo as teses defendidas por Luiz Carlos Moreira, Stanislavski não inventa, ele propõe uma apropriação daquilo que já é um procedimento intuitivo. A partir do momento em que, por intermédio da prática e da improvisação teatral, o ator experimenta é que tenderá a dar passagem da intuição para o racional, e descobrir o que é que ele faz intuitivamente. Esta descoberta não bloqueia a intuição, ao contrário, induz à descoberta e ao “pulo do gato” no sentido de saber como estimular a intuição que conduz à ação. É hora de passar a limpo aquilo que ele já sabe, aquilo que já está entranhado em sua prática: é hora de ler e discutir Stanislavski, depois de meses de trabalho com improvisações baseadas nos elementos do “método”.

³⁰⁵ Ilka Marinho ZANOTTO. Mãos sujas de terra. In: *Istoé*, 1979, p.63. Sábado MAGALDI. Um eficaz equilíbrio, na retomada de um lugar comum. In: *O Estado de S. Paulo*, 15/11/1979, p.15. Jefferson del RIOS. Mãos sujas de terra ou um sonho popular. In: *Folha de S. Paulo*, 17/11/1979, p.23. Clovis GARCIA. Cena rural no palco para o público urbano, in: *O Estado de S. Paulo*, 18/11/1979. Clovis GARCIA. A greve, tema de dois espetáculos. In: *O Estado de S. Paulo*, 31/12/1981, p.14. A crítica, apesar de ter uma pequena extensão, contempla também o espetáculo: *Em defesa do companheiro Gigi Damiani*. Jefferson del RIOS. Emoção vence o baluartismo. In: *Folha de S. Paulo*, 30/12/1981, p.25. Edelcio Mostaço. Criança que mexe com fogo amanhece mijada. In: *Lira Paulistana*, sem outras informações. Telmo MARTINO. Vá ver *A ferro e fogo* no Studio São Pedro. Mas depois não diga que não foi avisado. In: *Jornal da Tarde*, 08/06/1981. Sábado MAGALDI. Bom fim de ano? Ficou só a esperança. In: *Jornal da Tarde*, 30/12/1981. Alberto GUZIK. Eldorado: um serão indigesto. In: *Jornal da Tarde*, 07/12/1985, p.8.

No início de sua trajetória como diretor e mesmo como ator, Luiz Carlos Moreira afirma que não tinha claro o que significava o duelo entre o épico e o drama no trabalho do ator ao construir a personagem. Esta percepção foi amadurecendo com os anos de trabalho e fruto da reflexão da função social do teatro e da discussão com seus pares. Entretanto, como diretor, nos espetáculos que dirigiu, quase sempre conciliou uma interpretação dramática com um espetáculo épico e isso, hoje, para ele, “em certos casos é mais problema do que solução. Eu e a Irací conversamos muito sobre isso, a gente nunca conseguiu entender o que é uma “interpretação distanciada”. A gente só reconhece uma interpretação distanciada por causa do texto e da linguagem cênica. Então, ela não se realiza na interpretação, ela se realiza no todo. Esse pulo do gato só muito recentemente a gente conseguiu entender. Ao longo de 30 anos de teatro, nunca consegui entender o que é essa coisa de interpretação distanciada. A gente entende racionalmente, mas no fazer concreto do palco, na hora de construir uma personagem, isso só se concretizava por causa do texto e da montagem, nunca apenas na interpretação. Está no texto ou na montagem. Não pode estar na interpretação isoladamente.”

À luz dessa pertinente inquietação de Luiz Carlos Moreira e de Irací Tomiatto (sobretudo porque há muita gente que não entende isso, mas que repete o conceito sem tanta compreensão) – e sem ser possível aprofundar as questões, tendo em vista os limites do assunto – é bom lembrar algumas proposições de Bertolt Brecht, a partir de alguns de seus escritos. Em *Efeitos de distanciamento na arte dramática chinesa*, *A nova técnica da arte de representar*, *Para o Sr. Puntilla e seu criado Matti*, *Cenas de rua* o dramaturgo alemão deixa claro que o chamado distanciamento (*verfremdungseffekt*) – que diz respeito a um afastamento do emocional – se caracteriza em uma apreensão/capacidade de natureza crítica do ator em relação à personagem e ao conteúdo a partir do qual a obra é construída. Para atingir tal intento, é necessária a supressão de qualquer atmosfera mágica e de transe; afastar-se de campos hipnóticos e rejeitar os chamados estados de alma (*stimmung*). Dessa forma, o distanciamento pressupõe principalmente o desenvolvimento de um conjunto de atitudes fundamentadas no ato de mostrar (que aparece em algumas traduções como *mostração*).³⁰⁶ O ator precisa mostrar que mostra, então essa atitude se instaura a partir da consciência de que ele se encontra em um espaço estético, que é o palco. Depreende-se daí, e estão certos, Irací Tomiatto e Luiz Carlos Moreira que o distanciamento concilia, aglutina: texto, concepção de direção e trabalho de ator.

Por conta das funções sociais da linguagem teatral, o palco não pode se caracterizar em um espaço de reprodução, de imitação da vida na condição de simulacro das ações humanas. O palco precisa, de acordo com as teses de Brecht, transformar-se em um espaço em que se inventaria a vida. Esta condição, portanto, coloca o ator com a função de apresentar uma personagem, demonstrando suas contradições por intermédio também do uso da narração. A narração, que pressupõe o posicionamento do ator em relação à personagem, significa um procedimento de “desnaturalização” do conhecido, do tornar “extraordinário” tudo aquilo que foi elevado à condição daquilo que não precisaria ser discutido. Para Brecht, no texto *A nova técnica da arte de representar*: “(...) o ator tem de adotar para com os acontecimentos e os diversos comportamentos da atualidade uma distância idêntica à que é adotada pelo historiador.” (BRANDÃO, 2005: 110)

Gerd Bornheim, acerca das idéias de Brecht (ao forjar uma teoria sobre o distanciamento), lembra que Brecht também chamava a atenção da existência do conceito na arte, em várias de suas experimentações: “(...) o surrealismo ou o dadaísmo perturbam em suas pinturas a ordem normal de associação das percepções,

³⁰⁶ Acerca de *mostração*, do qual deriva o conceito chave que Brecht batiza de *gestus*, cf., dentre as diversas fontes: Fiana Pais BRANDÃO. Bertolt Brecht: O pequeno organon para o teatro. In: *Estudos sobre Brecht*. Op.cit. Gerd BORNHEIM. Brecht: a estética do teatro. Op.cit. Fredric JAMESON. O método Brecht. Op.cit. Ingrid D. KOUDELA. Brecht: um jogo de aprendizagem.

introduzindo o choque, a decepção, a desordem – a distância.” (BORNHEIM, 1992: 245) Desse modo, e contrapondo o conceito à identificação, Brecht pressupôs trabalhá-lo como método, artifício e arcabouço técnico. Jogando uma pá de cal sobre as falas descabidas acerca de Brecht como, por exemplo, aquelas em que o alemão negaria a emoção, lembra Bornheim que logo depois da ida de Stanislavski, aos Estados Unidos, foram exatamente os grupos de teatro de esquerda que se utilizaram do método proposto pelo mestre russo e de suas proposições no concernente ao trabalho de interpretação. Essa apropriação, bastante estratégica, não fosse por outro motivo, àquela altura, seria necessária para promover uma identificação do espectador com as personagens proletárias.³⁰⁷ Ainda sobre a importância de Stanislavski para Brecht, para o teatro estadunidense e a necessidade de trazê-lo para perto das conquistas do teatro épico, afirma Iná Camargo Costa em entrevista já mencionada:

E veja que coisa triste que é o Brasil, porque mesmo a presença do Stanislavski no Ocidente é um feito da esquerda. Foi o teatro de esquerda americano que incorporou o Stanislavski às suas práticas. Aqui no Brasil, esse elemento, pode ver, inclusive quem traduziu, os amigos do Stanislavski nos Estados Unidos... era gente de esquerda. Esse dado fica rasurado aqui no Brasil, porque, claro, o Brasil é a república do homem cordial, por aqui a recomendação é não discutir assunto muito sério, não radicalizar. Então, é a regra do homem cordial, na discussão teórica: o chamado do “deixa que eu deixo”. O acordo é: você não fala sobre isso, eu não falo sobre aquilo e a gente mantém esse grande mal entendido que alimenta a todos, porque enquanto prospera o mal entendido você não precisa acertar contas com ninguém. Porque você sabe que a nossa classe dominante, se tem coisa que ela não faz é acertar contas... Nem salário ela paga, não é mesmo!? Acerto de contas é o pavor da classe dominante.

Lembra Bornheim, citando Brecht: “O sistema de Stanislavsky constitui um progresso já pelo simples fato de ser um sistema. As técnicas de representação por ele propostas forçam a identificação sistemática do espectador, e assim deixam de ser o mero resultado do acaso, do capricho ou da habilidade.” (BORNHEIM, 1992: 246) De modo bastante enfático ainda, e de acordo com Bornheim, o conceito de distanciamento invariavelmente aparece mais ligado ao universo da atuação. Ainda que Bertolt Brecht não tivesse sistematizado um método para o trabalho do ator, ele e Stanislavsky foram os únicos a estabelecer metodológica e programaticamente um caminho conseqüente para este trabalho. Mesmo considerando as diferenças estéticas, compreendendo os modos de produção e de recepção da obra, ambos, Brecht e Stanislavsky, legaram um excepcional caminho ao trabalhador da cena. Mais que isso, insistia Brecht, o método do russo seria interessante principalmente durante os processos de ensaio – quando a personagem está sendo testada, procurada e em que ela aparece em facetas contraditórias –, lembra Bornheim ainda que somente em um segundo momento desse trabalho viria o procedimento crítico trazido pelo distanciamento, principalmente no concernente à função social do teatro.

Para colocar um pouco mais de lenha à esta fogueira, afirma Bornheim (1992: 287):

(...) O desejo de encontrar em Stanislavsky um complemento para os seus próprios pontos de vista acaba sendo antes de tudo o reconhecimento da incompletude do próprio sistema; (...) ele chega a catalogar os méritos e a riqueza do mestre russo, a inventariar as suas indicações e os seus exercícios, a ponto até de descobrir nos textos de Stanislavsky momentos em que ele aplicaria nada mais nada menos do que o efeito de distanciamento, “talvez sem se dar conta.”

Para finalizar, e ainda com Bornheim (1992: 292):

³⁰⁷ Dentre outras reflexões acerca do assunto, cf. Iná Camargo COSTA. *Panorama do Rio Vermelho: ensaios sobre o teatro americano moderno*. São Paulo: Nankin Editorial, 2001.

(...) a razão serve de critério na escolha das emoções, ela é juíza. A pluralidade e a historicidade das emoções como que autorizam a razão a proceder a uma escolha. É a razão que vê como suspeitos o terror e a piedade, e que decide substituí-los pela curiosidade e pela admiração – emoções em tudo próximas da racionalidade científica. E tais critérios refletem-se também no trabalho do ator: é ele que deve como que canalizar certas emoções neste ou naquele sentido, com argumentos que são imperiosamente racionais.

As técnicas de distanciamento – que se prendem a uma possibilidade de apreensão crítica da conjuntura social, do ponto de vista estético – não podem ser enfeixadas como se fossem meras técnicas fixas de atuação. Elas aparecem na escolha da dramaturgia (seja ela já existente ou construída pelo grupo a partir de procedimentos de improvisação), no tratamento cenográfico, na elaboração dos adereços cênicos, na direção, na música, no processo de recepção (tendo em vista que o público é um parceiro e não “uma massa amorfa, uma tábula rasa a ser invadida aleatoriamente”) e em tudo que concerne ao espetáculo. Além disso, longe de ser algo fixo e “pronto para o uso”, o distanciamento se caracterizava em um caminho (dentre tantos outros, havendo sempre uma escolha) ao qual novas experiências precisariam se somar, tanto no processo de ensaio como no de apresentação ao público. Assim, a partir das teses de Bornheim (1992: 251): “(...) o efeito de distanciamento no contexto do teatro épico: trata-se da verdadeira coluna dorsal de tudo o que se faz em cena, ele é o grande meio técnico do qual vai depender a própria essência do caráter épico do teatro.”

Dessa forma, Luiz Carlos Moreira, com relação à construção das personagens sempre buscou e orientou os atores a quem dirigiu no sentido de adotar os rigores da interpretação stanislavskiana. Assim, as encenações que prepara como ele mesmo diz: “(...) têm um ‘pé no drama’ e, muitas vezes, a noção de conflito e a da ação dramática se fazem presentes, mas para ampliar a apreensão social da obra. Por outro lado, a encenação e as proposições do teatro narrativo, a função social do teatro e os assuntos escolhidos e trabalhados sempre se pautaram no teatro épico.”

Conhecendo muito mais de política do que de teatro, Luiz Carlos Moreira, no sentido de aprofundar seus conhecimentos acerca da linguagem artística buscou a USP, que na ocasião era a única escola pública que oferecia estudos na área das Artes Cênicas. O estudante ingressante, que já militava politicamente, mas que não fechava com o PCB, já sabia que a ECA – Escola de Comunicações e Artes era a base daquele partido dentro da USP. Fora a ECA, a FAU e a Economia, se caracterizavam nos principais Centros Acadêmicos que seguiam as orientações do PCB. Assim, em lá chegando, uma das missões do estudante era, também, derrubar o “partidão”. Nesse particular (e mais de uma vez eu já ouvi gente que o chama de “cuecão” – designação pejorativa ao militante do PCB), Luiz Carlos jamais pertenceu a qualquer partido específico. Em determinado momento de sua vida, afirma o diretor que chegou a “namorar” com gente da Convergência Socialista, do PC do B, do Var-Palmares (Vanguarda Armada Revolucionária Palmares), mas nunca chegou a ser um homem de partido. Sempre fez restrições a muitas das propostas, aos programas e mesmo às estratégias, tanto de partidos políticos como de tendências políticas.

O fato de ele não pertencer a nenhum partido, entretanto, e talvez, ao contrário disso, jamais o eximiu de assumir certas responsabilidades. Por volta de 1977, 1978, Luiz Carlos Moreira chegou a abrigar a liderança do PC do B, que passou dias enfiada e clandestina em sua casa. Se alguém caísse e denunciasse esse fato, Luiz Carlos Moreira estaria absolutamente complicado. De modo diverso àquele de Luiz Carlos Moreira, no concernente à militância política, Irací Tomiatto conta: “Diferentemente do Moreira, não participei de partido político algum e, como estudante, não fui sequer militante. Eu gostava e tinha muita simpatia pela esquerda.

Então, quando entrei na faculdade, uma das primeiras coisas que fiz foi procurar o Centro Acadêmico, que ficara reduzido a uma sala pra jogar ping-pong.”

Voltando à ECA, Luiz Carlos Moreira cursou a escola, mas depois de diversos conflitos e incompreensões pessoais e, também, decorrente da relação com diversos dos professores e dos processos de militância que passaram a lhe interessar muito mais, afirma Luiz Carlos Moreira que em 1974/75 trancou matrícula e some da instituição. Lembra que já nesse período tinha algumas coisas claras na cabeça: conhecia razoavelmente de perto a experiência daquele teatro que se fazia na periferia da cidade e que foi objeto de reflexão de Silvana Garcia, no livro *O teatro da militância* (op. cit.). Conhecia de ir aos locais e de participar de encontros desses grupos. Conhecia as discussões do CPC (Centros Populares de Cultura), do “racha” do Arena, das teses do Vianninha: “Um pouco de pessedismo não faz mal a ninguém”.³⁰⁸ Tinha algumas vivências de periferia e também algumas informações da história do teatro. Entretanto, e ao ser indagado acerca de a quem na ECA cabia o conteúdo pertinente a Brecht, lembra o diretor que em sua passagem pela ECA jamais teve a oportunidade de estudar ou discutir a obra do dramaturgo alemão.

Dessa forma, e mesmo sem a clareza que foi adquirindo ao longo de experiências significativas, para Luiz Carlos Moreira era mais ou menos clara a opção pelo trabalho de grupo. Sabia do significado pressuposto por essa forma de organização e agrupamento enquanto relação de trabalho e relação de propriedade. Tinha noção, por exemplo, do teatro de agitprop (do russo *agitatsiya-propaganda*), porque vinha de militância de esquerda, com participação em processos de formação de quadros em organizações políticas clandestinas, no início dos anos 1970, a partir da participação em diversos grupos de estudo. Nesses grupos, estudavam-se e discutiam-se documentos: de partidos de esquerda, documentos da União Estadual dos Estudantes - UEE, que já estava praticamente inexistente, mas que havia algumas pessoas que falavam em nome dela; de conscientização, de politização e formação de quadros.

O processo de formação de quadros pressupunha o estudo de conceitos como: dialética, materialismo histórico, condição objetiva, condição subjetiva, correlação de força, aliança, agitação, mobilização, propaganda...; estudo dos clássicos do marxismo; documentos de experiências de agitprop. Afinal, das inúmeras experiências em que a arte – a partir de processos de militância política, fundamentada nos pressupostos da agitação e propaganda – ajudou a escrever a história não se pode deixar de mencionar aquelas levadas a cabo pela Revolução Russa. Lembra Luiz Carlos Moreira: “A propaganda, que pressupõe o aprofundamento e radicalização da experiência, significa estudar para valer, ela vem sempre como decorrência de um processo de agitação e mobilização. Não é o contrário, não se chega à agitação e à mobilização política a partir de um processo de formação. É a agitação e a mobilização política que formam e provocam a necessidade de entender melhor o que se está fazendo.” De outra forma, as propostas agitpropistas explicitam em seus procedimentos os seus objetivos, quer seja: informar, tomar um partido e, por intermédio disso, educar e mobilizar para a ação. Assim, e de acordo com Silvana Garcia (1990: 20-1), referindo-se ao desenvolvimento do agitprop a partir da experiência soviética, afirma:

(...) o agitprop é, ao mesmo tempo, função e estratégia: cumpre papel de disseminador dos ideais da Revolução, enquanto organiza e alimenta a ação cultural dos trabalhadores, consolidando, conseqüentemente, a própria Revolução. Subsidiariamente, essa ação cultural conduz a uma formulação estética que engendra um conceito

³⁰⁸ Cf. Oduvaldo VIANNA Filho. *Revista Civilização Brasileira*. Caderno Especial, nº 2. Rio de Janeiro, julho de 1968, p.69-78. Obra republicada *Arte em Revista*, 6 (Teatro). São Paulo, CEAC/ Kairós, 1981, p.53-5. Fernando PEIXOTO (Seleção, organização e notas). *Vianinha – teatro, televisão e política*. São Paulo: Brasiliense, 1983, p.120-30. Nesta publicação há algumas notas de Peixoto que complementam o texto.

original de teatro. Ou seja, elege novas formas que estabelecem uma nova idéia de teatro.

A pesquisa formal do teatro de agitprop se faz motivada basicamente por dois fatores: a relação com o espectador e o vínculo com a história presente. Seus achados formais, portanto, se dão menos a partir de uma investigação de linguagem em benefício próprio e mais enquanto busca de adequação a objetivos políticos de envolvimento e participação.

Durante a década de 1970, e dentro de grupos simpatizantes ou mesmo politicamente militantes ligados à ideologia socialista, o conhecimento para intervenção nas questões políticas implicava, portanto, e no sentido de “excepcionalizar a realidade”, no estudo e prática de como fazer uma análise conjuntural para apresentar uma proposta ou uma ação política em uma assembléia. Em política, e é desse processo de formação de que decorre a formação de Luiz Carlos Moreira, ao se apresentar uma proposição, era fundamental ter clareza do que significava eixo de luta, bandeira, palavra de ordem; o que significavam refluxo, descenso, mobilização, agitação, o significado pressuposto pelo conceito de propaganda. Para as esquerdas, a expressão composta agitprop era formada por termos que se imbricavam, mas cujos significados não representam a mesma coisa. Na junção, cada palavra tem um significado próprio e cada uma corresponde a um determinado momento de um processo de luta. Enfim, é na clara apreensão de todos os conceitos apresentados que o militante tem clareza daquilo que compreende a ação política.

Em termos sintéticos, e de acordo com o apreendido no processo de entrevista, afirma Luiz Carlos Moreira que desde o início de seu enveredamento pela linguagem teatral era necessário estar inserido em um grupo. Um grupo, pautado em relações e procedimentos democráticos e objetivos semelhantes, tende a trazer à tona certas contradições de seus integrantes e a vencê-las em processo. Outro procedimento era fundamental para que o eixo central buscado pelo diretor se efetivasse: dialogar com um público que era o sujeito histórico responsável pela produção de riqueza e pela geração de valor, e o único que poderia concretizar alguma coisa em termos de mudança e transformação sociais. Era exatamente com esse público, desde sempre com o qual Luiz Carlos Moreira quis dialogar. Portanto, o controle dos meios de produção (aliás, e durante as entrevistas isso foi repetido várias vezes, a estética não se separa das condições concretas de sua produção), ou a criação da base material das relações concretas de trabalho: equipar-se e não depender de espaços de terceiros, era fundamental. Para o diretor, e sem ter a pretensão de transformar em lei, a base material define o teatro que se faz. Esta afirmação lastreia-se pela percepção objetiva de um forte vínculo, ligação umbilical entre o solo histórico e a arte que nasce daí: da experiência que o grupo desenvolve principalmente depois de sua perambulação pela periferia da cidade.

No sentido de “demonstrar” essa percepção, de dialética com o tempo – donde diria eu, toda a década de 1980 precisaria ser repensada, como aqui se tenta fazer – e de acordo com um determinado momento durante o processo de entrevista, afirma Luiz Carlos Moreira: “O exemplar dessa relação é o espetáculo *Pequenas histórias que à História não conta*, que foi criado em 1998 e a gente só consegue estrear em 2002. A relação do espetáculo com o público mudou passando por um salto qualitativo apenas a partir de 2006. O espetáculo foi se tornando mais legível, a platéia passou a identificar no espetáculo algumas questões que lhes diziam respeito. Em 2002 era difícil. A sensação que a gente tinha é de que o espetáculo era um X, uma espécie de incógnita. A gente estava no palco, mas, por vezes, tinha a sensação de falar alemão. Nesse caso citado, e não quero dizer que as coisas sejam sempre assim, demorou quase dez anos – a concepção é de 1998 – para as pessoas começarem a nos entender, o que mostra como é complicada essa tentativa de caminhar junto.”

Aliado às preocupações até aqui apresentadas, ainda que os integrantes do Grupo não defendessem “a canoa nunca embarcada” das teses da independência nacional como um fator central e também a questão do nacional – popular, decorrente de uma concepção e formação marxistas, no âmbito do assunto reverberava muito forte –, para produzir o teatro que se acreditava importante. De certa forma, era preciso transitar ainda com o conceito que requeria e requer mil preocupações, que é muito complicado e que diz respeito ao popular, sobretudo pelo modo como o CPC (Centros Populares de Cultura)³⁰⁹, em um de seus manifestos básicos, apontava e pensava a cultura popular: concebendo-a, de modo absolutamente equivocado, como uma afirmação de vanguarda, de esquerda, que iluminaria a abstratizante e idealizada consciência do povo. O Grupo jamais lidou com estas questões ou a partir dos modos como elas eram pensadas tanto pelo PCB como pelo conjunto de teses e idéias defendidas pelos ideólogos do CPC. Pela estreita ligação entre o CPC o PCB, muitas das teses apresentadas pela “tendência” político-cultural eram preconceituosas, conservadoras e incomodavam muita gente –, aquela admitida por Luiz Carlos Moreira dizia respeito à cultura popular como uma manifestação não de profissionais, mas de pessoas comuns, trabalhadores: fosse do campo ou da cidade na busca de outras formas de expressão. Mesmo não sendo o caso de recuperar aqui essas teses, é pertinente retomar, e à guisa de ilustração de um modo característico de pensar a questão, em certo momento da história, segundo o qual, e de acordo com Ferreira Gullar, na obra *Da cultura desalienada à cultura popular*: O CPC da UNE, *apud* Renato Ortiz (2005: 72):

(...) O conceito de cultura popular se confunde, pois, com a idéia de conscientização; subverte-se desta forma o antigo significado que assimilava a tradição à categoria de cultura popular. “Cultura popular” não é, pois, uma concepção de mundo das classes subalternas, como o é para Gramsci e para certos folcloristas que se interessam pela “mentalidade do povo”, nem sequer os produtos artísticos elaborados pelas camadas populares, mas um projeto político que utiliza a cultura como elemento de sua realização. O termo se reveste portanto de uma nova conotação, significa, sobretudo, função política dirigida em relação ao povo. Quando os agentes do CPC se referem às “obras da cultura popular”, eles não se reportam às manifestações populares no sentido tradicional, mas sim às atividades realizadas pelos centros de cultura. Pode-se desta forma falar em “militantes da cultura popular”, posto que a noção de substantivo se transforma em verbo.

Cultura popular diz respeito a uma prática de pessoas que não vivem da cultura, mas que dela lançam mão para estabelecer algum tipo de relação diferenciada daquelas afeitas ao seu cotidiano, no campo do simbólico. Muitas das concepções do CPC para a cultura popular (arte do povo e arte popular) apresentavam-se, quase sempre, carregadas de valores extremamente conservadores, rígidos e arbitrários, mas não apenas do ponto de vista ideológico. Segundo Carlos Estevam Martins:

(...) a arte do povo é predominantemente um produto das comunidades economicamente atrasadas e floresce de preferência no meio rural ou em áreas urbanas que ainda não atingiram as formas de vida que acompanham a industrialização. O traço que melhor a define é que nela o artista não se distingue da massa consumidora. Artista e público vivem integrados no mesmo anonimato e o nível de elaboração artística é tão primário que o ato de criar não

³⁰⁹ Dos materiais acerca do CPC, consultar um dos principais teóricos e articuladores do movimento: Carlos Estevam MARTINS. *A questão da cultura popular*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1963. Fernando PEIXOTO (Seleção, organização e notas). *Vianinha – teatro, televisão e política*. Op. cit. Ferreira GULLAR. *A cultura posta em questão*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965. UNE. *Cultura popular: conceito e articulação*. *Movimento*, nº 4, julho, 1962. Heloísa Buarque de HOLLANDA. *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde: 1960/1970*. São Paulo: Brasiliense, 1980. José ARRABAL e Mariângela Alves de LIMA. O CPC da UNE (notas sem nostalgia). In: *Teatro*. São Paulo: Brasiliense, 1983. Manoel Tosta BERLINCK. *O Centro Popular de Cultura da UNE*. Campinas: Papirus, 1984. Renato ORTIZ. *Da cultura desalienada à cultura popular: O CPC da UNE*. In: *Cultura brasileira & identidade nacional*. Op.cit. Jalusa BARCELLOS. *CPC da UNE: uma história de paixão e consciência*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994. Miliandre GARCIA. *Do teatro militante à música engajada: a experiência do CPC da UNE*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2007.

vai além de um simples ordenar os dados mais patentes da consciência popular atrasada. A arte popular, por sua vez, se distingue desta não só pelo seu público, que é constituído pela população dos centros urbanos desenvolvidos, como também devido ao aparecimento de uma divisão de trabalho que faz da massa a receptora improdutiva de obras que foram criadas por um grupo profissionalizado de especialistas. Os artistas se constituem assim num estrato social diferenciado de seu público, o qual se apresenta no mercado como mero consumidor de bens cuja elaboração e divulgação escapam ao seu controle.³¹⁰

Havia uma defesa, quase intransigente no CPC – que não eram formados a partir de um ponto de vista ou estratégia únicos – de tanto a arte do povo como a arte popular precisarem romper com a alienação imposta pelos interesses decorrentes da cultura hegemônica. A arte revolucionária, portanto, de acordo com as premissas do olhar ou mesmo da estratégia cepecista, seria aquela que se colocasse a serviço da conscientização do povo, mas criada por indivíduos conscientes e preparados para orientar as amplas massas que formavam o “povo brasileiro”. Como se sabe, uma das premissas de uma classe hegemônica é a da conquista e imposição de seus interesses, em todas as suas extensões e âmbitos. Dessa forma, os valores e o capital do mundo burguês estão presentes, de vários modos, nas manifestações populares também. Isso sempre foi claro para Luiz Carlos Moreira, mas havia muita gente contra o CPC que renegava isso afirmando, muitas vezes, e no mais educado dos casos, que quem assim pensasse teria uma posição autoritária. Desse modo, lembra Luiz Carlos Moreira: “Querendo ou não, vivemos em uma sociedade burguesa, somos burgueses, não enquanto proprietários, mas burgueses enquanto formação. Então, a questão do popular para mim não se colocava em termos de adoração e respeito e não era coisa do povo romântico.” Para o diretor sempre houve uma consciência de que os processos de vivência social e as formas como as pessoas trabalham e se colocam concretamente na vida são determinantes. O estético e o poético, construção de linguagem, o épico e o popular no palco, demandam um contato direto com a vida, enfrentado todas as contradições que se apresentem. Contenda no campo do simbólico. São as relações concretas que se estabelecem entre os participantes de um grupo, com os outros grupos e o público que se caracterizam no *modus operandis*, e a maneira de existir teatralmente que constroem uma poética, uma linguagem estética. Assim, a opção pela construção de poéticas e não de uma poética se daria a partir da organização da produção. Desde os primeiros grupos que ajudou a formar, e tomando mais especificamente o Apoená, ocorrida em 1979, nunca houve uma determinação específica ou impositiva de fazer – e como já apontado: o épico, o popular, o teatro revolucionário-popular –, mas sempre houve a vontade e a clareza de se fazer bom teatro.

De modo oposto àquele percorrido por Luiz Carlos Moreira, no concernente aos estudos teatrais, desenvolvidos por intermédio de intervenções e práticas militantes e acadêmicas, Irací Tomiatto esclarece que seu interesse pelo teatro veio da paixão pela linguagem. Como afirma ela: “De teatro, na verdade, eu não tenho formação acadêmica nenhuma. Zero vezes zero. Fazia Psicologia na USP, sempre gostei de teatro e já havia feito teatro amador. Havia um grupo de teatro na faculdade que, aliás, foi o responsável por eu ter me formado em Psicologia, porque, durante os anos em que estive na Universidade, eu não queria largar o grupo. O Grupo chamava TEPSI – Teatro dos Estudantes de Psicologia. Nunca soube que a gente era conhecida, muito menos que pudessem falar bem de nosso trabalho. Havia gente muito boa no grupo. Nós montávamos textos do diretor do Grupo, que havia feito alguns cursos no Macunaíma com o Sílvia Zilber e com a Myriam Muniz, creio eu. Época difícil: governo Médici quando eu estava na faculdade. A coisa era bem pesadinha. Alguns de

³¹⁰ *Anteprojeto do Manifesto do Centro Popular de Cultura*, escrito por Carlos Estevam MARTINS, de 1962, *Apud* Heloísa Buarque de HOLLANDA. *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde: 1960/1970*. *Op.cit.*, p.121-144.

nossos espetáculos eram compostos apenas por música e poesia. Eu adorava cantar e principalmente boa música e aquela proibida. Depois de formada, acabei falando com algumas pessoas que gostavam de teatro.”

Em 1978 e já formada em Psicologia, um dia ao chegar em casa, Irací Tomiatto recebe um recado de Aiman Hammoud. Ao conversar com o ator, é convidada para participar da montagem de um espetáculo profissional. Aiman não conhecia a Irací, mas morava com um ator chamado Damasceno Neto (que em 1977, participara da montagem de o *Último carro* de João das Neves, apresentado no Pavilhão da Bienal, em São Paulo). Damasceno havia visto Irací cantar no Coral Kong, o Luther King II e gostado muito de sua voz. O convite de Aiman era para que ela participasse do espetáculo *Das disposições gerais* de Cláudio Mendel, que também dirigia o espetáculo. Segundo Irací Tomiatto tratava-se de um texto absolutamente político cujas ações desenvolviam-se em numa fábrica, mas estruturado em chave de drama. Pronto o espetáculo, e prestes a estrear, o texto não passou pela censura: foi proibido para todo território nacional. Como os integrantes do Grupo estavam “aquecidos”, segundo Irací Tomiatto, os atores optaram por não se abaterem e montar uma comédia premiada na época, chamada: *Sonho de uma noite de velório* de Odir Ramos da Costa. Montado o texto, afirma Irací Tomiatto ter sido aquela uma experiência trágica em todos os sentidos e que teria aprendido, neste processo, tudo o que não queria fazer em termos de trabalho grupal e de teatro. Apesar de o Grupo ter se desfeito, Irací Tomiatto e Aiman Hammoud resolvem que continuariam a trabalhar juntos.

Resolvem, então, formar um grupo: Irací Tomiatto, Aiman Hammoud e Reginaldo Araújo. O Grupo foi batizado de Vai ou Racha. Durante determinado tempo, os integrantes do Vai ou Racha ficaram sem saber o que fazer. Então, Aiman Hammoud que havia encontrado o ator Adilson Barros, que era do Núcleo Pessoal do Victor, fica sabendo de um texto escrito por Luiz Carlos Moreira, de que gostava muito, mas que seu Grupo parecia ter desistido de montar e que se chamava *Mãos sujas de terra*.

Luiz Carlos Moreira, nessa ocasião não estava ligado a nenhum grupo de teatro e trabalhava na Secretaria Municipal de Cultura. Mesmo sem saber o porquê e não havia qualquer explicação para tal atitude, Irací Tomiatto, em princípio, não queria ler o texto. Aiman Hammoud, em dia marcado para conhecer o autor e o texto, segundo expressão da atriz “arrastou-a pelos cabelos”. Já no apartamento de Luiz Carlos Moreira, que ficava no Paraíso, Irací afirma ter levado um grande susto: “Pensava que o tal Moreira era um senhor, mas, ao contrário disso, era um rapaz de 29 anos: bonitinho... O Moreira submeteu a gente a uma espécie de sabatina. Queria saber porque queríamos fazer teatro, e várias outras questões. Não estou certa, mas penso que respondemos, os três, que queríamos montar textos que falassem da realidade brasileira. Para o Moreira isso parecia muito pouco.”

Lido o texto, Irací Tomiatto afirma ter ficado simplesmente alucinada e pensado: “Vou fazer essa coisa.” Ao mesmo tempo em que a atriz, muito entusiasmada pensava em fazer o texto, Luiz Carlos Moreira lembrava aos integrantes do Vai ou Racha que já havia, de certo modo, assumido montar o texto com outro grupo de pessoas. De qualquer forma, o autor comprometeu-se a ligar para eles assim que obtivesse uma resposta, positiva ou negativa do outro grupo.

Passado algum tempo após a leitura, Aiman Hammoud ligou e ainda não havia resposta. Segundo Irací Tomiatto parecia, então, que Luiz Carlos Moreira estava “enrolando” o Vai ou Racha. Bastante desconfiado, Aiman Hammoud – segundo Irací: “Que sempre foi uma pessoa da linha de frente, batalhadora e que sempre tomava a iniciativa.” – comentou que deveriam buscar outro texto. Afirmavam os outros dois integrantes que se deveria insistir mais. Outro mês se passou e a resposta não vinha. Aiman Hammoud desistiu da espera e

começou a trazer outros textos aos parceiros. Inconformada com a situação, apesar de extremamente tímida, mas naturalmente ousada, Irací Tomiatto tomou para si a responsabilidade e o “ataque ao dramaturgo indeciso”. A partir daquele momento, a atriz parece ter assumido os verbos que davam título ao Grupo: ou vai ou racha.

No primeiro contato, do outro lado da linha, Luiz Carlos Moreira teria dito a Irací Tomiatto que o povo não se decidia se queria ou não montar aquele texto. Então, depois de alguma insistência de Irací Tomiatto, Luiz Carlos Moreira propôs marcar uma reunião com os dois grupos interessados. Colocar os dois Grupos no mesmo espaço para a decisão se dar. A reunião aconteceu em casa de Lilita de Oliveira e de Lenah, que moravam em uma travessa da rua Humaitá, no Bixiga. Nesse endereço e nessa ocasião, e a partir das discussões e acertos que se seguiram, segundo Irací Tomiatto surgiu e fundou-se o Apoena. A data histórica de formação do Grupo ocorreu em março de 1979.

Depois de discussões entre todos os participantes na reunião, Moreira perguntou: Quem vai? Aqueles que aceitaram ir, formaram um coletivo, ainda sem saber bem o que poderia ocorrer. Afirmam, tanto o diretor como a atriz, que de todos os espetáculos apresentados pelo Apoena, é seguro que *Mãos sujas de terra* tenha sido aquele que mais emocionou o público e agradado a gregos e a troianos. Entretanto, a mesma observação não vale para a chamada classe teatral que, em sua maioria, e segundo Luiz Carlos Moreira, considerou a obra “muito velha”.

INICIO DA HISTÓRIA: E TUDO É POLÍTICA

Sobre a trajetória do grupo, a gente nunca teve muito reconhecimento por parte de ninguém. Pensar em um grande momento do grupo em termos artísticos eu diria que está acontecendo agora. Acho que o *Engenho* se divide muito claramente entre duas fases: antes da construção do *Engenho Teatral* e depois. Mesmo depois da construção a gente passou por uma condição muito legal que era ter um espaço, pela possibilidade de desenvolver um trabalho em que a gente acreditava, mas isso, por diversos motivos, não era acompanhado de uma criação. Eu atormentava a cabeça do Moreira dizendo que a gente tinha que criar, de fazer novos espetáculos. Sinto que uma atividade criativa muito interessante vem do Campo Limpo [2002] para cá. Começamos a achar um rumo, um norte no sentido criativo a partir daí.

Entrevista (a Alexandre Mate). Irací Tomiatto.

A impressão de que ele leva tudo pelo lado da política, que os sentimentos dele são refratários aos sentimentos não é verdade. Moreira é uma pessoa absolutamente afetiva. Nele não existe isso de levar tudo para o lado político. Ele sabe separar as coisas. Em termos de relação pessoal ele é absolutamente distinto.

Entrevista (a Alexandre Mate). Irací Tomiatto.

Para Luiz Carlos Moreira, a questão ideológica sempre foi forte e determinante nas relações que desenvolveu na vida. Tem a clareza também de que muitas vezes percebeu que irritava muita gente por seus questionamentos e cobrança de coerência político-ideológica. Segundo Moreira, as pessoas nem sempre têm consciência do que falam ou, e da mesma forma, nesse particular, raras vezes o que muitos dizem se realiza na prática. Assim, de acordo com o que foi possível coletar pelo processo de entrevistas, não é exagero afirmar que algumas das expressões que ele mais tenha ouvido, com o sentido de desqualificar seus argumentos, foi: “Para você tudo é política!” “Você é muito radical!” e outras assemelhadas.

Nesse sentido, dentre outros – tendo a consciência de que esse tipo de “rebatimento” às suas convicções não vêm exclusivamente de sua carreira profissional –, lembra o dramaturgo-diretor: “Uma vez, em

casa de minha mãe, assistindo a um filminho de TV. Esses filminhos de guerra de estrelas não-sei-das-quantas. Não lembro bem do que se tratava, mas era uma dessas bobagens, em plena ditadura. América Latina quase toda sob ditaduras. Olhei aquilo fiquei de cabelo em pé. Minha irmã, ao contrário, achando tudo lindo e maravilhoso. Pois é, no fundo o que estava no filme, de certa forma, era a defesa de leis de segurança nacional. Os milicos é que sabiam, os políticos eram uma merda. Quem tinha de mandar realmente era o militar: um super-herói. E naquele contexto, para mim aquilo era um absurdo. Ela ficou muito irritada comigo, e, como sempre, disse: 'Pra você tudo é política! Sempre!'. Isso aponta que as convicções e o direito ao uso dos enfrentamentos ideológicos eram desenvolvidos em sua casa também.

Atendo-se ao jargão segundo o qual o teatro político é chato, Luiz Carlos Moreira se lembra de um episódio na ECA: "Passando pela porta da Secretaria, ouvi uma professora comentando que tínhamos tido uma puta discussão em aula sobre o teatro de Beckett. Ela dizia: 'Não entendo porque é que ele quer fazer teatro. Esse menino não gosta de nada. Por que ele está estudando teatro?'. Não há que se rebater aqui o fato, e pela ótica do gosto burguês, Samuel Beckett caracterizar-se em paradigma de qualidade indiscutível. Para Luiz Carlos Moreira, e buscando politizar a discussão quanto ao valor da obra do dramaturgo irlandês, a contraposição aos argumentos absolutistas da qualidade "inquestionável do autor" deu-se pelo fato de, por exemplo, em *Esperando Godot* (mas não exclusivamente), o tempo e o espaço parecem não interessar. Apesar disso, ainda que fosse possível trabalhar a partir dessas simbologias – em que o tempo e o espaço pouco significassem, argumenta Moreira em discussão com a professora – não lhe interessava montar uma obra em que a ação humana era inútil. Uma obra em que a história não existisse ou não importasse, em que as ações humanas fossem inúteis e se dessem a partir de um eterno repetir não lhe interessava. Dessa forma, em desabafo, afirmou o diretor durante um de nossos encontros: "Porra, uma peça que prega a inutilidade da ação humana, que não leva em consideração a história, o tempo e o espaço, as pessoas acham uma maravilha... Pera'í... eu não! Pra mim não dá para engolir isso não. Acho muito complicado. Sei que se pode fazer várias leituras de uma obra, mas é uma coisa que eu acho muito complicado. Sempre tive muito claro que o teatro, como qualquer obra cultural ou artística, não se define em si, mas se define em seu próprio tempo e no espaço. Estou falando do Beckett, então, nada impede que amanhã, numa determinada circunstância, num determinado lugar, eu fale: 'Opa, isso aqui tem outro significado'. Então, a obra pra mim é inserida em um tempo e espaço determinados e socialmente apreensíveis. Onde e para quem. Porque, na verdade, eu lia as peças do Beckett e aquilo não me satisfazia: não me interessava em montar aquilo." Em sendo uma universidade também um espaço de polêmica e de discussão, evidentemente o diretor tinha razão de discordar. Portanto, em tese, a particularidade da discordância e da divergência caracteriza-se em atributo necessário e fundamental a quem queira estudar, o que quer que seja.

Para o autor, diretor, ativista e integrante do Engenho, o fato de o estigmatizarem e o conceberem como um "construtor de quadros de desesperança", em que tudo parece próximo à catástrofe (ele que questiona as idéias norteantes de Samuel Beckett), consubstancia-se dialético. Aliás, nem ele e nem ninguém corresponde a qualquer rótulo de imposição. Ninguém é o que lhe impõem ser. Luiz Carlos Moreira questiona e perturba sobremaneira, isso sim, tanto os quadros de desesperança como a apologia incondicional aos "totens abençoados" de qualquer forma de cultura. Discutir questões políticas com o diretor, dizem tanto os integrantes do próprio Grupo como os artistas, não é fácil. É preciso ter argumentos e pensar por si. Ter autonomia. "Nesses tempos que nos é dado viver", a autonomia do pensamento não tem sido fácil: seja pela imaturidade, pelos desinteresses de questões que se verticalizem ou por corporativismos de diferentes naturezas. Assim,

predisposição à discussão caracteriza-se em indício cabal de esperança, se se quiser, no diálogo e na troca e não de sua oposição: a desesperança. Estar predisposto à discussão expressa capacidade e instância para contrapor idéias, argumentos e acontecimentos. Lutar contra ostracismos.

Nesse proceder do artista Moreira (como é chamado por todos), há, por vezes, um pessimismo de avaliação que intenta a ação, sem qualquer necessidade heróica. Trata-se de uma estratégia de luta e de tentativa de superação coletiva que, no mínimo, podem afastar da paralisia e do discurso catastrófico.

Sem ironias ou desvãos de natureza moral, mas bastante firme, enfrentando as contradições e as recorrências da ideologia perversa, que eventualmente pudessem acompanhar a frase acusatória, é muito comum ouvir de Luiz Carlos Moreira, e nas mais diversas circunstâncias, a indagação: “Apenas eu, o radical?” Ao proceder deste modo, é bastante claro que o “acusado” tente mostrar, e à luz dos argumentos impostos por aquele que rotula, que ambos, por estarem ideologicamente em lados opostos, então, devem ser chamados de radicais. Evidentemente, por uma questão de doutrinação ideológica, parte significativa de quem assim o acusa e o condena não deve conhecer sequer a etimologia da palavra. “Estamos marchando para uma situação que é a destruição de um planeta e onde a esmagadora maioria da população está sendo colocada para fora, não participa desse modo de produção. Está à margem. Não dá para fazer teatrinho de intriga. Nós não estamos significando nada. Se não conseguirmos dar a volta e fazer um teatro relevante, se não nos transformarmos em sujeitos históricos, vamos ser objeto desse curralzinho. Por isso, dizem tantos, que eu sou catastrofista, que sou pessimista. Porque o quadro é esse, é o quadro de uma radicalidade que exige ações radicais e não contemporizações. O máximo que as pessoas querem de radicalidade é dar porrada em quem está fora do sistema. Vai tomar no cu. Vai se juntar com as Senhoras de Santana e fazer da política uma questão moral.” Trata-se, portanto, mas não exclusivamente pela seleção desta fala, de um sujeito, se se puder afirmar, visceralmente radical. Esse comportamento assusta e ajuda a alastrar o rótulo “radical”, que entre nós, decorrente sobretudo da mídia acabou por conter uma conotação pejorativa.

No sentido de ter construído um procedimento e atitude política, recentemente, 2 ou 3 anos atrás, ao refolhar o livro de Brecht *Teatro dialético*, com tradução do Luiz Carlos Maciel, que era o que conhecia do teatrólogo alemão no início dos anos 1970, afirma Luiz Carlos Moreira ter levado um susto, porque viu grifadas frases que repetia até aquele momento, e que muitas vezes imaginava serem suas. Não imaginava o diretor que coisas lidas na virada dos anos 1960 para os 1970, pudessem ser repetidas trinta anos depois, sem saber de onde vinha e que faziam muito sentido para discutir o que acontecia. Quer dizer, sabia que muito do que pensava se fundamentava em Bertolt Brecht, mas não de forma tão literal. Luiz Carlos Moreira queria fazer teatro, mas sempre soube que esse fazer não significava apenas a montagem de espetáculos. Sabia que queria montar espetáculos no centro e levá-los também para a periferia. Queria estabelecer essa ida à periferia em busca de um contato e aproximação do público que genericamente, e como já afirmado, pode ser chamado de “a classe trabalhadora”. Dessa vontade, que se transforma em ação, em 1979, surge um percurso profissional, ou como fala Luiz Carlos Moreira: “Surge o primeiro grupo profissional de que fiz parte.” (como ator, o primeiro trabalho profissional ocorreu 1971). “Tinha muitos amigos de militância política que entendiam perfeitamente o que eu falava, e acreditava, mas eles não eram atores. Poderiam até ter feito teatro, mas não eram atores no sentido de formação e de ofício, no sentido daquele que se dedica e tem o domínio técnico do ofício. Então, minha primeira encruzilhada foi entre trabalhar com gente que tinha cabeça política ou trabalhar com gente que sabia fazer teatro. Escolhi trabalhar com gente que sabia fazer teatro. Preconceito ou não, sabia que isso, na época, implicaria muitas vezes em ficar falando sozinho, porque as pessoas não iriam

entender do que eu estava falando, mas fiz uma opção. Poucos na classe teatral respeitam a militância política. Raros respeitaram. Político para a classe é sempre uma coisa menor. Há um preconceito muito grande. A maioria dos atores não tem essa dimensão também. Antes de ser um artista ele é mão-de-obra. Mesmo na relação de grupo isso é muito complicado. O cara está em uma relação que não é empresarial, do trabalho alienado, do trabalho-mercadoria, mas o comportamento dele é do trabalho-mercadoria. Do ponto de vista subjetivo, ele se coloca como força de trabalho mercadológica, mas, do ponto de vista concreto, da relação de trabalho, ele não é.” Desde o início, portanto, foi objetivo de Luiz Carlos Moreira montar espetáculo com profissionais, colocá-los em cartaz e tentar levá-los para a periferia. Era essa a tarefa a que Luiz Carlos Moreira queria se dedicar. Ele sabia que teria de ter uma permanente disposição a carregar a casa nas costas feito Atlas, senão ela poderia cair. Essa vontade tinha a ver com seu ideário, formação e consciência políticas; seu trabalho e militância pela periferia, no movimento estudantil e em sindicatos e seus estudos de teatro.

Apesar de ter feito uma opção consciente por trabalhar com atores profissionais e não militantes de esquerda e de partidos políticos, Luiz Carlos Moreira assustou-se muitas vezes com a total falta de consciência, e não apenas política, de boa parte dos artistas ou trabalhadores do teatro. Desse modo, afirma o diretor que era bastante comum perceber que aquilo que o ator defendia em cena, no espetáculo, era o oposto do que ele fazia na vida social. É como se ele tivesse passado incólume por um processo de discussão e de troca de experiências. É como se outros aspectos, em sentido contrário àqueles da obra e às exigências da sobrevivência ou às relações pessoais, familiares, sociais, profissionais, acabassem falando mais alto. Por conta de, na maior parte das vezes, não se conseguir manter uma estabilidade econômica e os recursos mínimos para a sobrevivência, os atores se vêem obrigados a desenvolver outras atividades. Essa particularidade pode redimensionar o problema, tendo em vista que a sobrevivência é fundamental. Dessa forma, o significado de um trabalho pode se encerrar na questão material da sobrevivência, e não ter significado do ponto de vista cultural e artístico. Do ponto de vista de discurso, muitas pessoas podem manifestar-se desse modo, mas no da prática não. O trabalho se torna importante, mas a necessidade material se impõe no plano do comportamento, da consciência, das atitudes. Isso pode deixar o indivíduo sem chão. É como se se pudesse dizer que o ator estivesse presente na hora do trabalho, mas sua cabeça não. Sua cabeça se divide. Se esse indivíduo tem consciência, pode pensar: “Então, eu vou lá buscar o meu feijão, mas quando estou aqui, estou inteiro”. Às vezes, é até possível perceber que o indivíduo sente mais prazer na outra atividade, a da sobrevivência, do que na artística, em que ele se envolve. Então, se na atividade artística não tem prazer, se ele não consegue ganhar o feijão, isso vira uma espécie de discurso despregado, da boca para fora. Às vezes, o sujeito fala com tamanha paixão sobre o trabalho artístico: não está mentindo, não é desonestidade, mas o discurso não se transforma em ação efetiva. Ele não consegue levar para a vida as práticas sociais e democráticas demandadas pela vida em grupo e pela própria personagem. Algo próximo a um comportamento esquizofrênico decorrente das mais diversas formas de mazela e de privação derivadas do mundo capitalista, que coisifica os sujeitos. Isso invade os sujeitos de tal modo que ao se referir a ele, Moreira busca a metáfora de Guimarães Rosa, segundo a qual esse sujeito se assemelha ao: “diabo na rua no meio do redemoinho.”

Um ator que participa da montagem de uma peça – fruto de processos de escolha, discussão, pesquisa e muita reflexão, que tematiza um determinado assunto e assume um ponto de vista – e que na vida age de modo oposto, como que passando incólume a tudo que exigiu dele essa participação, é algo que sempre deixou o diretor perplexo. Esse assunto apareceu algumas vezes durante o processo de entrevistas. Luiz

Carlos Moreira afirma que muitos atores não sabem o que fazem nos palcos, e esta questão, esse não saber, além de bastante comum no meio teatral, o tem acompanhado desde sempre. Em *Nós os avessos*, por exemplo, espetáculo apresentado em 1990, o elenco passou por um significativo e denso processo de estudos e discussões, mas nem todos sabiam o que estavam fazendo ou falando no palco. Então, o resultado disso, segundo Luiz Carlos Moreira, afigura-se em “alguma coisa estar errada, mas não apenas no palco.” Tudo está no espetáculo, mas ele não acontece, sai torto. Confessa o diretor, com relação a isso, ainda não ter conseguido, do ponto de vista técnico e concreto, resolver essa questão. Muitas vezes o ator tecnicamente é muito bom, mas seu trabalho “patina” e não acontece. Sua capacidade não migra para a obra coletiva, permanecendo “encapsulada”.

Trata-se, para o diretor, de uma situação muito maluca. Parece-lhe que, em boa parte dos casos, a categoria não sabe o que faz no palco. Nessa perspectiva, portanto, o artista se caracteriza em mão de obra alienada, como qualquer outro trabalhador alienado. Essa situação é muito trágica e as pessoas, afirma Luiz Carlos Moreira: “Querem me linchar quando afirmo que o artista é como qualquer outro profissional que vende seu trabalho para sobreviver. Que seu trabalho não tem outra finalidade a não ser gerar valor para pagar seu aluguel, comer etc. Não interessa se ele fabrica um canhão, um livro, um automóvel, ilusão. É nisto que se transformou o profissional de teatro: um trabalhador alienado como qualquer outro. Alienado no sentido em que Marx coloca, e não no sentido popular do indivíduo desprovido de consciência, que seja burro: não é disso que falo. Mas é de sua relação com o trabalho. E a gente vê isso na relação do grupo o tempo todo. De outra forma, é como se um lado do cérebro não percebesse o outro, esse é o trabalhador-mercadoria. Hoje faz a propaganda da revolução socialista, amanhã a propaganda do Banco Itaú.”³¹¹ Apesar de, em meio a processos de discussão política, Luiz Carlos Moreira parecer intransigente – e é disso que se trata, quando é preciso defender determinados pontos de vista coletivos e que pressupõem um posicionamento político claro e marcado no chão à faca a postura em que se acredita e defende –, trata-se de um homem e artista absolutamente democráticos. Nesse particular, muitos exemplos poderiam ser evocados: em *A ferro e fogo*, por exemplo, de acordo com concepção do diretor, o figurino deveria ser neutro, assim como a máscara utilizada por todos os atores; o palco teria de ser branco para que as projeções de *slides* pudessem ser vistas apresentadas em qualquer local do espaço de representação; a indústria e a fábrica teriam de ser limpas: *high tech*. Os atores concebidos de modo rigorosamente neutros representariam melhor uma classe social e não indivíduos. Essa concepção de neutralidade, de plasticidade e de limpeza, com pinturas expressivas, foi vetada por alguns dos atores do Grupo, quando da montagem do espetáculo, sobretudo por Júlia Gomes. O que parecia incomodar à atriz era o fato de os atores ficarem escondidos sob as máscaras e, por conta disso, não aparecerem e não serem reconhecidos. Apesar desse tipo de argumento, Luiz Carlos Moreira abriu mão de sua concepção para acatar à do elenco que acatou os argumentos apresentados por Júlia Gomes. Abandonadas as idéias iniciais, o cenário acabou representando uma fábrica do século XIX, o espetáculo ficou sujo: desenvolvido a partir de uma linguagem totalmente diferente. Neutralidade e quebra total do indivíduo, de certa forma desapareceram. Assim, Moreira, voto vencido, acabou por dirigir um espetáculo que não queria e nem fora sonhado, mas, por corresponder a uma decisão do grupo, foi acatada.

³¹¹ Ao longo do processo de entrevista, este particular é mencionado diversas vezes. Dos exemplos significativos que poderiam ser evocados nesse sentido, lembra, com grande pesar, e para que não se esqueça, o caso de um dos diretores do Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo do Campo, o Vicentinho. Apesar de não ser ator, o líder sindical, de terno e gravata, vende uma imagem conquistada não por ele, mas fundamentalmente pela categoria que ele representa e faz uma propaganda de Universidade particular.

Muitos têm sido os processos democráticos conquistados e ampliados ao longo da vida e trabalho partilhados pelos integrantes do Grupo. Dessa forma, afirma seu diretor, que ao dar início ao Engenho Teatral: “Uma parte dos equipamentos a gente tinha; outra parte, no início, a gente alugava. Aí alugava os refletores mais ‘bagaças’, mais pobres: o que o pessoal chama de sapão [um refletor de 500 Watts]. Era mais barato e a gente alugava por meses, então, o aluguel caía barbaridade e a gente não tinha grana para comprar. Mais de dez anos antes, a Cooperativa Paulista de Teatro ia jogar um monte de refletores fora. Pegamos aqueles refletores do lixo. Acabamos reformando todos e usamos. Na verdade não fomos nós que consertamos, foi o Giancarlo, que era um técnico e empresário muito legal. Ele consertou dez refletores. Ele era um paizão. Teve momento em que a gente alugou equipamentos do Giancarlo e na hora de pagar ele não quis receber. Muito bacana. Ele foi do TBC e conhecia a classe teatral inteira. Quebrou o galho para Deus e o mundo e acabou quebrando.”

Desse processo de aproveitamento daqueles refletores que iriam ser jogados no lixo, e com clareza dos procedimentos que precisariam ser adotados para manter estrutura tão complexa, comenta Luiz Carlos Moreira: “Quando falamos que é preciso ter a posse e a propriedade dos meios de produção de seu próprio teatro, a gente tem claro que isso não se dá em termos de propriedade privada. Muito menos no sentido empresarial. De 1979 para cá a gente vem levantando equipamentos e, diria eu, hoje somos um dos mais bem equipados grupos de teatro do país. Entretanto, esses equipamentos não pertencem a nenhum de nós, mas ao coletivo e ao projeto. Se eu sair do Grupo ou do projeto, não tem essa coisa de capital. É a propriedade de um projeto e de um coletivo. Se este coletivo ou o projeto ‘vierem a dançar’, o patrimônio será doado ou vendido para pagar as dívidas. O acúmulo do patrimônio não é propriedade de nenhum de nós. O Grupo manda e dirige, mas não é dono individual daquilo. Nenhum de nós está aumentando seu patrimônio particular com o *Engenho*. E a gente ganha não com aquilo que põe ou deixa de pôr, mas pela quantidade do trabalho. A forma de cálculo disso variou muito ao longo da trajetória do Grupo. Faz de um jeito, muda, percebe que não está legal, muda. A forma atual um dia pode mudar também. Não ganhamos por função, diretor não ganha mais, e entre nós nunca houve figuração. O espetáculo é sempre coletivo. Em nossas montagens não há protagonista. Houve um momento em que as pessoas ganhavam pelo número de horas trabalhadas, o que era calculado mês a mês. Esse foi um critério que na prática não é mais assim, mudou. A gente agora igualou tudo: todos trabalhamos período integral e ganhamos igual. Na prática tem gente que trabalha duas ou três vezes menos. Mas não tem mais essa distinção. Então, o patrimônio não tem apropriação privada, a divisão do dinheiro é pela quantidade padrão de trabalho e não me interessa a função. Isso também estava nas premissas da construção do Engenho.”

Por intermédio dos espetáculos e do permanente processo de luta desenvolvido por Luiz Carlos Moreira, ou por aquilo que se pode designar conduta coerente – e que normalmente assusta aos incautos e àqueles de conduta mais flutuante e ao sabor das ondas da moda, dos interesses pessoais, mesmo que ainda que muitas vezes travestidos por discursos mais politizados –, o autor-diretor tem conseguido tirar muita gente dos trilhos da tranquilidade e de um quietismo confortável. Dando passagem mais uma vez a um discurso que se verifica em uma prática de permanente radicalidade, afirma o diretor: “Eu acho nosso teatro muito comportado e as pessoas acham que esta é uma avaliação muito pessimista e radical. Insistem que deveríamos montar Shakespeare, os clássicos. Há muitos equívocos nessa proposta. Então, acontece um monte de bobagens que não ligam ‘lé com cré.’ Acho que muitos dos chamados radicais estão pegando leve, mesmo quando tentam chutar o balde. O Hugo Possolo, por exemplo, apresentou um espetáculo [*Prego na testa*] com esse mesmo sentimento. O Possolo termina por quebrar inclusive o nariz de palhaço no palco. Isso pra ele é uma coisa

muito forte. Ele literalmente grita para a platéia: ‘Que mais que eu preciso fazer aqui pra vocês acordarem!?’ E as pessoas não acordam, batem palma, assobiam, achando a cena linda... Apesar de o espetáculo ter problemas – como certas personagens tomadas mais como reiteração preconceituosa do que como crítica –, não tenho dúvida: é um espetáculo de uma dignidade desesperada que usa elementos formais inadequados numa situação social – teatro, palco, platéia – que neutraliza totalmente as intenções do artista.”

O segundo dia de entrevista, e exatamente após as considerações apresentadas acima, fruto de um desespero conclamante, e ressignificando ou regestualizando a imagem do nariz quebrado, no espetáculo protagonizado por Hugo Possolo, radicaliza Luiz Carlos Moreira: “A gente não pode sossegar, se aquietar. Achar que nossas conquistas individuais sejam representativas. Que os prêmios concedidos representem alguma coisa. A gente precisa ter consciência de que nesse melê todo, a platéia é mais uma pizza. E não é só a classe média, não. Está tudo disseminado. Está tudo se disseminando [e, partilhando do mesmo desespero da personagem apresentada por Hugo Possolo, como diz um verso-bordão de letra de música que fez muito sucesso em certo momento da primeira década do século XXI]: ‘Tô ficando atoladinho’.”

Acerca do “nosso teatro”, daquele que tem sido possível fazer e apresentar: tanto no centro como na periferia, tanto por intermédio de textos consagrados como por aqueles criados em processo colaborativo... no sentido de contrapor-se às inúmeras armadilhas de atolamento, afirma Luiz Carlos Moreira:

(...) no caso da comunicação de massa, acho que a confusão é outra. Ela é o hegemônico. Ela dita a forma e o conteúdo, ela treina os cérebros para uma leitura, para um gosto, para um olhar, uma visão. E tem um duplo papel: gerar valor e reproduzir os valores estabelecidos. O teatro em geral (...) faz parte do universo cultural da sociedade burguesa e, também ele, quer queira ou não, é visto e tem como função o entretenimento reprodutor do estabelecido e gerar valor. O nosso teatro, por ser a negação do estabelecido, se opõe a essa linguagem e, em parte por isso mesmo, é renegado pela maioria – caso contrário, nós seríamos hegemônicos. Então, não queremos reproduzir os valores dominantes, não queremos gerar lucros, pois não vendemos nossa mão-de-obra para a exploração de empresários, mas, querendo ou não, vivemos nesse espaço e nesse tempo: o espaço e o tempo da mercadoria, da indústria cultural, do público transformado em somatória de indivíduos ideologicamente treinados para o egoísmo, o consumo, a vida privada, a família burguesa... E vem o nosso teatro com formas e conteúdos que se contrapõem a isso tudo!! É óbvio que, de forma diferente do que faz o teatro hegemônico (que compete enquanto mercadoria de entretenimento), nós, querendo ou não, competimos com isso tudo. É como se falássemos alemão numa terra onde se fala português. E, só para dar um exemplo: o teatro que conhecemos exige espectador, mas a platéia desses tempos é um auditório treinado para “participar” (leia-se: falar, cantar, dançar, zoar, tudo, menos “ficar quieto” e assistir; o pensamento, então, foi banido desse universo, mas nossos espetáculos pensam). Esse nosso teatro quebra a cara com essa nossa gente desse tempo e lugar, que quer, sim, que nosso teatro seja distração. E nós nos negamos a ser distração. Então, independentemente da nossa vontade e determinação, qual é ou pode ser a função e o teatro que negue tudo isso que está estabelecido e dialogue com esse público? Não basta nossa vontade em definir uma função para o que fazemos e restringir nosso diálogo ao gueto dos que pensam como a gente (...).³¹²

OS [RE]COMEÇARES DO GRUPO

No início dos anos 1980 eu ficava desesperado. Tinha todo aquele movimento operário, a ditadura caindo, e eu olhava para o teatro e ele não apresentava a vida que o Brasil estava tendo, do ponto de vista histórico e político. O Brasil estava passando por mudanças e eu não via isso no teatro. O que acabou nos anos 1980 e 1990 foi na verdade a mudança que o capital estava passando desde os anos 1970. O neoliberalismo começava a chegar e impunha, mas não apenas em termos de discurso. Foram anos muito pesados para a gente. Difícil entender o que

³¹² Luiz Carlos MOREIRA. *Forma e conteúdo*. Texto produzido pelo autor e enviado, via correio eletrônico, a algumas pessoas para ampliar discussão acerca de conceitos importantes e “engasgantes” da prática teatral paulistana.

estava acontecendo. Entender nosso papel e o que fazer. Em alguns momentos parecia que o teatro tinha perdido o rumo e a razão de ser. Fora a crise de criatividade e tudo mais, era um momento em que uma série de conquistas anteriores parecia mais nada significar. O teatro parecia passar por um processo de desmoronamento. A própria Cooperativa Paulista de Teatro, que a gente cria em 1979, parecia nos 1980 em processo de desmoronamento.

Entrevista (a Alexandre Mate). Luiz Carlos Moreira.

Ao ler um *Folhetim* (suplemento cultural da *Folha de S. Paulo*, que era encartado no jornal aos domingos), de 1º de maio, um conto do Josué Guimarães: *Mão suja de terra*, Luiz Carlos Moreira ficou muito tocado por aquela obra e pensou que dali poderia sair um bom espetáculo teatral. Ministrando aulas de teatro em uma escola de Lorena, o diretor utilizou-se do conto para adaptá-lo para a linguagem teatral. Assim, o texto adaptado que – preserva na íntegra o conto do Josué Guimarães – desde o início, corresponde a um processo de improvisação, que Luiz Carlos Moreira queria dirigir. Pronto o texto, Luiz Carlos Moreira levou-o inicialmente ao Núcleo Pessoal do Victor. Apesar de os integrantes daquele Grupo terem gostado do texto – e o autor não sabe se por conta de a maioria deles ser do interior (Sorocaba) ou por outro motivo – resolveram criar outro texto. Desse processo, da necessidade de montar outro texto, fundamentado em temática rural, é possível que tenha surgido o texto *Na carreira do Divino*, escrito por Carlos Alberto Soffredini e que apresenta muitas das experiências de vida dos integrantes do Núcleo Pessoal do Victor pelo interior do Estado de São Paulo.

A partir de enfoques diferentes, em 1979 foram apresentadas, na cidade de São Paulo, duas peças falando do campo. Em *Mãos sujas de terra*, a partir do conto de Josué Guimarães, mostrava-se a realidade do campo naquela época. Ambientada na virada dos anos 1960 para 1970, a obra apresenta a “era do capital” tentando implantar-se no campo, momento em que, do ponto de vista da história do capital, há uma modernização do campo e a expulsão, a partir dos mais diferenciados expedientes de violência, dos posseiros. As questões políticas se imbricavam a imagéticas poéticas e repletas de alusões à lendas como a Salamanca do Jarau, da lara e outras. Em tese, o texto apresenta a história de um posseiro que ao ser preso, por processos de disputa de terras, narra acontecimentos ligados à sua vida para um delegado. A história começa a se materializar no palco a partir da narração e da memória dele.

Além do texto de Josué Guimarães, Irací Tomiatto lembra que foram desenvolvidas muitas pesquisas acerca das questões do campo naquele momento histórico no país. Integrantes do Grupo foram a Campinas entrevistar pessoas da ABRA (Associação Brasileira de Reforma Agrária), à Fundação Getúlio Vargas, pesquisar e estudar a questão do campo. Lembra que grandes empresas multinacionais, sobretudo por intermédio de incentivos fiscais, compraram imensidões de terra cujos empreendimentos apenas apontavam para o agronegócio. Na realidade, grande parte do dinheiro público era usado de forma privada pelas empresas para a “compra” da terra e para aplicações mais rentáveis no sudeste industrializado. Naquela época, muitas das grandes extensões de terra do país, legalmente declaradas devolutas, públicas, em total desrespeito a seus moradores, foram entregues às multinacionais em nome do progresso, que se traduziria em criação extensiva de gado, plantação de eucalipto para celulose, produção para exportação. Muitos jornais, da chamada “imprensa nanica”: *Movimento*, *Opinião* denunciavam tais negociatas. Os Apoenas estudaram e discutiram a questão fundiária no país. Pesquisaram, analisaram, discutiram a manifestação da luta de classes no campo. As várias formas de relação de trabalho que se estabelecem no campo e fundamentalmente a questão da propriedade.

Apesar de o espetáculo ter tido uma boa carreira e uma boa recepção da crítica na imprensa, parte da classe teatral, considerava a obra “muito velha”. Esteticamente, de certa forma, o espetáculo adota algumas

das proposições desenvolvidas durante a década de 1960, no teatro de Arena de São Paulo, com o teatro narrativo enfeixado pela série *Arena conta*.³¹³ Expedientes ligados à técnica do curinga foram utilizados, entretanto, a partir de outros procedimentos; por exemplo: o protagonista-narrador era representado por todo o elenco, mas nas cenas em *flashback* fixava-se cada personagem para cada ator. As questões da terra naquele momento eram absolutamente atuais e candentes no Brasil; a narrativa do posseiro era apresentada a partir do recurso de *flashback*, havendo portanto um caráter de depoimento (narrativa em juízo).

O Grupo recebeu um convite para apresentar o *Mãos sujas de terra* em Mato Grosso. Na volta, já em São Paulo, assessores de Mário Chamie, então Secretário Municipal de Cultura, que iria lançar um projeto para apresentação de espetáculos teatrais na periferia, convidaram o espetáculo para participar do evento sem conhecê-lo, mas estavam atendendo a pedidos da Zona Leste. Os integrantes do Grupo amarram verbalmente uma série de apresentações com a Secretaria, prepararam-se para levar o espetáculo, mas, na última hora, as apresentações foram canceladas. Isso acabou por “quebrar as pernas do Grupo”. Novos integrantes haviam se incorporado ao Grupo com a perspectiva de continuar essa temporada, mas como ela não aconteceu, todos se foram. Apesar disso, e pelo fato de um contato já ter sido estabelecido, o Grupo apresentou-se, por conta própria, em um anfiteatro de uma escola de São Miguel Paulista, cujas apresentações ocorreram num sábado e domingo com um significativo número de espectadores. Afirma Irací Tomiatto: “Havia gente pra caramba. Foram as últimas apresentações que fizemos.” Quando o *Mãos suja de terra* acabou o grupo quase se desmontou.

Terminado o processo, permaneceram no Grupo para montar um novo trabalho: Aiman Hammoud, Flávio Dias, Irací Tomiatto, Júlia Gomes (que foi e voltou da França, substituiu Rosaly Grobman, por motivo de gravidez, no espetáculo *Bella ciao*), Leide Câmara (que depois de um tempo desligou-se de vez do Grupo) e Luiz Carlos Moreira. Nesse momento, e segundo Irací Tomiatto: “O Moreira teve uma crise de criação que, em minha opinião, estendeu-se até 2002. Ele dizia que não queria mais escrever. Que não queria mais dirigir. Que queria ser assistente de direção. Naquele momento, o Moreira não sabia o que queria, mas sabia perfeitamente o que não queria.”

Depois de vários momentos de impasses e de discussões, alguém propõe montar *Se correr o bicho pega se ficar o bicho come* de Ferreira Gullar e de Oduvaldo Vianna Filho. Inicialmente, a sugestão foi rejeitada por Luiz Carlos Moreira. Segundo ele, apesar de o texto ser importante, tratava-se de uma obra que dava conta de um Brasil que não existia mais. Naquele momento, e de acordo com as concepções lastreantes esteticamente do Apoená, a obra se caracterizaria em uma “peça de museu”. O texto, escrito e apresentado em 1965, não servia mais como referência pertinente para discutir aqueles tempos. Para Luiz Carlos Moreira, remontar o texto significaria olhar o presente de forma torta e trazer à tona questões como o desenvolvimentismo e o populismo brasileiros.³¹⁴ O modo como as questões agrária e urbana eram apresentadas no texto referiam-se a um Brasil que não existia mais.

³¹³ A esse respeito, dentre outros materiais, consultar: Cláudia de Arruda CAMPOS. *Zumbi, Tiradentes*. Op. cit.. Iná Camargo COSTA. *A hora do teatro épico no Brasil*. Op.cit. Edelcio MOSTAÇO. *Teatro e política: Arena, Oficina e Opinião. (uma interpretação da cultura de esquerda)* Op. cit. Mariângela Alves de LIMA, Maria Thereza VARGAS e Carmelinda GUIMARÃES (Org.). *Revista Dionysos*, 24. Op. cit. Izaías ALMADA. *Teatro de Arena: uma estética de resistência*. Op. cit. Augusto BOAL. *Hamlet e o filho do padeiro: memórias imaginadas*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

³¹⁴ Acerca das problemáticas postas pelo populismo e desenvolvimentismo cruzadas às questões demandadas pela arte e pela ideologia, cf. a excelente reflexão apresentada por Carlos Guilherme MOTA. *Ideologia da cultura brasileira (1933-1974)*: pontos de partida para uma revisão histórica. 3ª ed. São Paulo: Editora Ática, 1977. Octávio IANNI. *O colapso do populismo no Brasil*. 4ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

Surgiu, então, a proposta de se montar *O operário conhece 300 palavras, o patrão mil, por isso ele é o patrão*, de Dario Fo, o que levou os integrantes do Grupo a um curso sobre a Revolução Russa, com Otaviano de Fiori, a palestras com Maurício Tragtemberg, a leituras e discussões sobre o bolchevismo, o outubro vermelho, o CPC. Apesar dos estudos, a montagem não aconteceu imediatamente; a peça seria reescrita sob o título de *Nós os avessos*, cujo processo de ensaio ocorreu em 1989, com estréia em 1990, no Teatro João Caetano. No início dos anos 1980, o Moreira não queria dirigir e convidou outros profissionais para essa tarefa, como: Fernando Peixoto, Mário Masetti e Myriam Muniz. Entretanto, por diferentes razões nenhum deles pode assumir o trabalho. Sem lembrar-se de quem teria sugerido a proposta, os Apoenas dão início à leitura do poema, escrito em 1956, *Operário em construção* de Vinícius de Moraes. Desse poema poderia surgir um novo espetáculo. Trata-se de um longo poema cuja epígrafe é retirada de Lucas, cap. V, vs. 5-8:

E o Diabo, levando-o a um alto monte, mostrou-lhe num momento de tempo todos os reinos do mundo. E disse-lhe o Diabo:

- Dar-te-ei todo este poder e a sua glória, porque a mim me foi entregue e dou-o a quem quero, portanto, se tu me adorares, tudo será teu.

E Jesus, respondendo, disse-lhe:

- Vai-te, Satanás; porque está escrito: adorarás o Senhor teu Deus e só a Ele servirás.

O poema foi lido muitas vezes. Satanás representava, na poesia, o demônio do capital. Depois de muita discussão, o poema e o movimento operário daquele momento – cujo recrudescimento ocorre em fins dos anos 1970, e que se encontrava em processo de explosão – passaram a servir como mote improvisacional. Descoberta aquela nova possibilidade, que representava uma saída até mesmo da crise em que o Grupo se encontrava, as improvisações aconteciam, segundo declarações de dois de seus integrantes: às cegas. Revolução Russa; *Operário em construção*, que ajudou a redescortinar a realidade social, muito mais complexa; movimento operário; construtivismo russo; pobreza econômica da totalidade do mundo; dificuldades de relacionamento familiar, decorrentes da crise econômica; meios de transporte precários e sempre apertados. O Grupo mergulha em um processo febril de improvisação. Até mesmo os roteiros pré-estabelecidos e organizadores do processo improvisacional foram dispensados por um bom tempo. Aquele processo se caracterizou em algo que todos queriam falar, experimentar e trocar.

Diferentemente do processo adotado no *Mãos sujas de terra*, em que havia um texto-base usado na íntegra – o conto de Josué Guimarães, dividido em partes a partir das quais as cenas eram criadas –, em *A ferro e fogo*, devido principalmente à riqueza e mesmo ao caos das improvisações, muitas vezes, os integrantes do Grupo se indagavam acerca do que fazer no próprio dia de encontro. Às vezes, a improvisação do dia não parecia ligar-se àquilo que já havia sido feito. Os vínculos pareciam perdidos. Acerca disso, Luiz Carlos Moreira afirma: “Eu dirigia o processo improvisacional. O problema é que a gente não sabia muito bem o que fazer. Então, resolvemos ir fazendo. A gente só anotava. Desse processo, um enorme bloco de anotações também surgiu.”

O Grupo parecia ter reencontrado seus trilhos. Leide Câmara e Flávio Dias já haviam se desligado, o Apoena contava com Aiman Hammoud, Irací Tomiatto, Júlia Gomes, Rubens Pereira e Luiz Carlos Moreira que, mesmo não querendo, assume a tarefa de organizar aquele imenso material improvisacional, escrever o texto e dirigir o espetáculo. A partir do enorme bloco de anotações, e depois de trancado por um mês, Luiz Carlos Moreira, com muita dificuldade, apresenta a primeira parte do texto, que correspondia à parte improvisada. O texto que resultou, fruto do denso processo de improvisação e do trabalho individual de criação

(entretanto, “contaminado” pelo processo como um todo) foi o *A ferro e fogo*, que tematiza o movimento operário naquele momento do Brasil.

Quando o espetáculo *A ferro e fogo* estava próximo de estrear no Studio São Pedro, a traquitana toda montada, o Grupo enviou o texto para a Censura que não enviava resposta. A Censura tinha de se manifestar sobre o texto primeiro, mas isso dificilmente acontecia. Na prática, nesse momento histórico, o texto era enviado e apreciado próximo à estréia. Como o espetáculo já estava pronto, a uma semana da estréia os Apoenas tentaram marcar a ida dos censores, mas estes não marcavam e o Grupo viu-se obrigado a adiar a estréia. Um pouco depois veio a notícia de que o espetáculo fora proibido na íntegra pelo Conselho Superior de Censura. Era preciso desmontar tudo e deixar o teatro. O Grupo pagava um aluguel diário das estruturas metálicas (marca *Rohr*) e mantinha uma grande equipe trabalhando. Aquele foi um acontecimento terrível e, naquela época, já não tinha muito espaço para denunciar tais atitudes. Apesar disso, a mídia deu alguma cobertura ao evento, muito mais à censura do que ao espetáculo depois de liberado. Dentre as notas de divulgação, foram publicadas matérias: Conselho proíbe filme e libera peça. *Folha de S. Paulo*, 10/07/1981. A censura, retardando a estréia desta peça. *O Estado de S. Paulo*, 12/06/1981. Censura Federal proíbe peça em São Paulo. *Folha de S. Paulo*, 26/06/1981. A censura proíbe a peça. E o Grupo Apoena protesta. *Jornal da Tarde*, 26/06/1981, p.17. Censura libera *A ferro e fogo*. E a estréia é hoje, no Augusta. *Folha da Tarde*, 09/12/1981. Hilton Viana. Arte e sua gente. *Diário Popular*, 09/12/1981. Movimento operário é tema de peça. *Folha de S. Paulo*, 12/12/1981.

Com a peça censurada era preciso fazer o caminho de volta, retirar tudo do espaço. Irací Tomiatto, em determinado momento do processo de entrevistas, lembra: “Nós nos desmontamos inteiros, inclusive o Grupo.” A esse mesmo propósito, em um dos muitos relatos emocionados, durante uma das entrevistas a mim concedida, afirma Luiz Carlos Moreira: “Algumas situações na vida parece que a gente redimensiona depois. Na hora elas já se revelam como uma cena. Eu tava um dia sozinho lá no Studio São Pedro, com o cenário desmontado, todo mundo tinha ido embora, e aqueles ferros todos no chão, tinha só uma lampadinha de serviço no meio do palco, a platéia no escuro, o palco muito mal iluminado, e eu... sozinho... Uma sensação fudida. No espaço de baixo, no Teatro São Pedro tava terminando mais uma apresentação dirigida pelo Antunes [Filho]: *Nelson Rodrigues, o eterno retorno*. Uma puta valsa e a platéia aplaudindo, aplaudindo... E eu sozinho, debaixo de uma lâmpada, um espetáculo interditado, proibido de ser apresentado. Teríamos de devolver tudo no dia seguinte. E aplausos, aplausos, aplausos. Me senti um personagem numa cena. Aqueles aplausos, valsa maravilhosa, a vida interrompida... Isso me marcou. Muito!”

Apesar de o espetáculo ter sido proibido, havia a possibilidade, àquela altura, de se recorrer ao Conselho Superior de Censura, e foi o que ocorreu. O Grupo entrou com um recurso no Conselho que tinha representantes da sociedade civil e do governo, por exemplo, da SBAT (Sociedade Brasileira de Autores Teatrais) e do SNT (Serviço Nacional do Teatro) cujos representantes iriam votar pela liberação do espetáculo. Por intermédio do prefeito de São Bernardo do Campo, o Grupo conseguiu arrumar passagens para que Luiz Carlos Moreira fosse a Brasília para assistir ao julgamento do espetáculo pelo Conselho Superior de Censura. Na audiência, e sem que Luiz Carlos Moreira consiga explicar, em determinado momento, foi-lhe concedida a palavra. Apanhado de surpresa, o diretor e autor da obra afirma não ter lembrado o que falou. De acordo com a lei, se o presidente do Conselho de Censura mantivesse o veto, a decisão seria encaminhada para julgamento ao Ministro da Justiça. Com o impasse dado, depois de um longo instante de silêncio, o homem na cabeceira da mesa disse: “É teatro, né? Ninguém vai ver mesmo, então, eu aprovo.”

De todos os trabalhos do Grupo, Luiz Carlos Moreira afirma que aquele de que mais gostou na década de 1980 foi *A ferro e fogo*: pela consistência, pelo trabalho de criação. Trata-se, por outro lado, também, segundo o diretor daquela mais odiada por sua radicalidade. Os quatro atores, para dar conta do texto, precisavam entrar no ritmo alucinante da estrutura da obra. Segundo Irací Tomiatto era preciso fazer loucuras. Esse sentido, ainda, lembra Luiz Carlos Moreira: “No cenário a gente tinha 6 motores com redutores de velocidade. Então, ao longo das cenas de fábrica, os operários iam colocando polias e passando correias pelos motores, que eram ligados, aumentando os ruídos e a parafernália. Todo o palco funcionando. Era uma barulheira e uma coisa girando para tudo que era lado.”

No espetáculo *Eldorado*, que era o nome de um país – que passa por um momento de forte crise política e em meio a um processo eleitoral (e no Brasil vivia-se o início da chamada Nova República) –, as ações desenvolvem-se basicamente tendo como eixo uma empresa estatal, na qual os funcionários também estão em crise, com a vinda de um “interventor” com a missão de cortar custos. Os funcionários não sabem, mas não se trata apenas de sanear as contas: a fábrica deverá ser desmontada e enviada para a África. Naquele continent, a mão-de-obra é bem mais barata. O primeiro plano da peça é o dos funcionários dessa empresa e alguns de seus conflitos pessoais. Na fábrica, uma das funcionárias é atriz de um grupo de teatro – também em crise como a própria fábrica e o país – que monta um espetáculo. As músicas de *Eldorado* são às do espetáculo que está sendo montado. As letras das músicas são escritas a partir de chave épica, comentam, criticam e satirizam os assuntos e suas inter-relações. A atriz acaba namorando o tal do interventor, cujo casamento está se dissolvendo.

Em *Eldorado*, que segundo afirma Irací Tomiatto: “Talvez na peça mais tradicional que o Moreira já escreveu na vida.”, os Apoenas buscaram essa apropriação por outro caminho. Tentaram, por meio de alguns dos expedientes do drama e do musical da *Broadway*, dar à questão a voragem do tempo-mercadoria (questionando e buscando uma discussão mesmo da afirmação segundo a qual a forma define o conteúdo) outra roupagem e sentido. Era necessário que o Grupo se posicionasse em relação ao que acontecia no País. Assim, por intermédio de assuntos individuais e intersubjetivos (com conflitos na vida pessoal, no ambiente de trabalho e na criação de um show musical, do grande espetáculo), buscou-se mesclá-los àqueles vividos pelo país ficcional – Eldorado e aquele em que os artistas do Apoena viviam – Brasil. O chão da história serviu de esteira para a discussão dos problemas sociais e políticos do País. Segundo Luiz Carlos Moreira, que durante o cansativo processo, bateu o carro, caiu do palco durante montagem de luz, o Grupo naufragou nessa tentativa. Os motivos desse naufrágio, entretanto, questiona o diretor, são tão concretos como se imagina ou se trata de uma impossibilidade histórica? Trata-se de uma incompetência ou de falta de tradição? Falta de tradição, de recursos econômicos ou de dramaturgia melhor elaborada? Quando terminou a desastrada temporada de *Eldorado* sobraram Irací Tomiatto, Cuberos Neto e Luiz Carlos Moreira.

O próximo espetáculo a ser montado pelo Grupo foi *Curto-circuito* de Timochenco Wehbi. Aquele não era um texto acalentado, sonhado, mas uma obra contingencial e estratégica para juntar os grupos Apoena e Engenho de Arte Atrás do Sol (do qual faziam parte Celso Cardoso, Will Damas e Marli Hatum Corrêa). Esteticamente, naquele momento não havia uma afinidade tão grande entre os integrantes do Engenho e do Apoena, que optou por assumir o desejo dos novos companheiros em fazer uma montagem para adolescentes. Luiz Carlos Moreira sugeriu, então, *Curto-circuito*, que estreou na Oficina Cultural Amácio Mazzaropi e apenas para escolas.

Em 1987, é aberto um edital de concorrência para ocupação do Teatro Experimental Eugênio Kusnet. Tratava-se da cessão do espaço para uma temporada de dois meses para cada grupo interessado. O Apoenha & Engenho de Arte fica os dois primeiros meses, com *Curto-circuito*, mas o grupo que o sucederia desiste da temporada e o espetáculo permanece outros dois meses. Naquela ocasião, havia várias associações de teatro, e o novo Grupo em formação entrou em contato com uma delas e fez um contrato; em troca de certa quantia em dinheiro a associação dava ingressos gratuitos aos sócios. O resultado disso, conta Irací Tomiatto: “A gente estava começando a temporada lá no Arena, em março, e era aquela coisa: vinte, trinta, quarenta pessoas. Um belo dia, ao começar a promoção, apareceram umas duzentas pessoas. No teatro cabiam cento e cinquenta pessoas. Como o bilheteiro não estava acostumado foi dando ingressos. Em certo momento, foi preciso tirar gente do teatro. Quando terminou a apresentação, a do dia seguinte já estava esgotada. Durante as duas semanas da promoção foi gente direto. Tudo bem, a gente não recebia muito dinheiro. Mas a casa lotava todas as noites. O porteiro do Arena da época, o seu Paulo, um japonês muito legal, que já morreu, resolveu fazer uma promoção por conta própria. Ele dizia que o povo estava ligando perguntando se o ingresso valia para depois do prazo da promoção, resolveu dar 50% de desconto. Foi ótimo. A gente ficou com muito público até o final da temporada. Em toda a minha vida, foi a única vez que eu vi esse negócio dar certo. Foi também a única vez que tivemos público aqui no Bixiga.”

Apesar dos bons resultados de percurso, e, mesmo tendo sido muito bem feito o espetáculo, aquele não se caracterizava em categoria que se costuma designar como “o texto da minha vida”. Luiz Carlos Moreira considerava o resultado meio regressivo, do mesmo modo como havia sido *Eldorado*. Assim, ao acabar a temporada de *Curto-circuito*, o Grupo passou por mais um período em que ninguém sabia o que faria. Houve, então, uma proposta de estudo: cada semana um integrante do Grupo ficaria responsabilizado por um seminário de um texto dramaturgico. Foram lidos e discutidos vários textos, dentre os quais: *Os tecelões* de Gerhart Hauptmann, *Casa de bonecas* de Henrik Ibsen, *A vida de Galileu* de Bertolt Brecht, *Marat Sade* de Peter Weiss, *Nossa cidade* de Thornton Wilder. Nesse processo, interessava também retomar alguns conceitos e aprofundar as diferenças entre o drama e o teatro de forma épica.

Durante esse processo de estudos, e por conta de Will Damas e Celso Cardoso estarem também muito interessados em teatro infantil, o Grupo resolveu montar *Sonho doce*. Passaram, então, a ler peças para crianças e a estudar o assunto, percebendo quase que uma ligação “natural” entre teatro épico e teatro infantil. Luiz Carlos Moreira afirma que o Grupo àquela altura não havia ainda estudado o assunto. Assim, uma grande questão que se apresentava para o Grupo era o fato de, normalmente, nas produções infantis era o fato de as interpretações e a construção das personagens e situações não serem normalmente psicológicas, naturalistas. Dessa forma, costumava haver uma representação caricata, estilizada, chapada, sem nuances psicológicas, sem choro “de verdade”, em chave cômica e não dramática, distanciada etc. Essa parecia ser a regra comum no teatro para crianças feito no Brasil (o que é totalmente diferente do cinema hollywoodiano para crianças, por exemplo). Luiz Carlos Moreira se perguntava “Por quê? Quais as implicações para as crianças desse teatro ‘infantil’ ou de outro que trabalhasse conflitos, contradições, falta de modelos/limites? Que sentido determinados signos teriam no desenvolvimento emocional desse público? No máximo, tínhamos respostas sobre as possibilidades cognitivas da criança, a partir de Piaget. Os psicólogos consultados nem mesmo entendiam as questões que colocávamos.”

No final de 1988, e tendo em vista o novo momento do Grupo, seus integrantes retomam a idéia de montar a peça de Dario Fo, que Luiz Carlos Moreira afirma ter tido a petulância de reescrever sob o título de

Nós os avessos, mantendo a discussão original que o texto traz sobre a revolução socialista na Europa. Dessa forma, o Grupo passa por um novo processo de estudos e apesar de um elenco bastante heterogêneo, no sentido de experiência e de consciência, o espetáculo estréia em dezembro de 1989, no Teatro Municipal de Santo André. Ao reescrever o texto original, Luiz Carlos Moreira providencia sua versão para a língua italiana e o envia para o autor, solicitando-lhe autorização para a montagem em São Paulo. Para montagem de *Nós os avessos* os integrantes do Grupo passam por um denso processo de estudo e de ensaio. Entretanto, apesar desse cuidado que sempre caracterizou os trabalhos do Grupo, o espetáculo não acontecia e patinava. O bom resultado parece ficar restrito a “um em si do ator” que não contamina e não conflui para a obra conjunta. Sem conseguir explicar o fenômeno, o diretor insiste, e na ausência de outro conceito mais preciso ou significativo, em certo processo esquizofrênico.

No teatro empresarial nem sempre isso aparece. Insiste Luiz Carlos Moreira: “Atores se estapeiam na coxia, mas entram se beijando no palco e ninguém percebe. Nos trabalhos de grupo se não houver uma integração efetiva com aquilo que está sendo posto, o espetáculo tende a patinar mesmo. Não sei apontar exatamente onde isso se dá, mas no teatro de grupo, o ator, basicamente, fala de uma obra que é sua também. Se ele não for inteiro nisso, os cacos ficam visíveis, estilhaçando o próprio espetáculo.”

Luiz Carlos Moreira exemplifica essa situação por intermédio de Lélia Abramo que assistiu ao espetáculo, mesmo sem que o diretor tivesse solicitado dela um parecer (esse tipo de pergunta não faz parte de um procedimento dele). A atriz teria dito irritada e “tratorado” o elenco, afirmando: “O espetáculo está lá, inteiro, mas esse elenco não entendeu o que está fazendo no palco. Eles acabaram com o espetáculo!” Segundo o diretor, ele sabe que os atores estavam conscientes, mas havia outra coisa ali: “No fundo, esse eu-autoral, esse ator, mesmo estando na pele de uma personagem, no fundo, não sabia o que estava fazendo, era algo da boca para fora. Ele apenas marcava o cartão de ponto.”³¹⁵

“TANTAS PERGUNTAS. TANTAS HISTÓRIAS.”³¹⁶

É preciso perceber que essa história é a história do teatro moderno, portanto, da época do capitalismo. Shakespeare, como se sabe, trabalha ainda no início de construção do indivíduo moderno, que não cabe no teatro grego, por exemplo. Reconheço que uma obra de Shakespeare é superior a todas as comedinhas que estão sendo montadas hoje, que ele, talvez por estar no início dessa história toda, trafega pelo épico e pelo dramático com a maior naturalidade, mas, de qualquer forma, eu preciso ter um olhar crítico para a história. Se eu estou na contramão, se essa economia de mercado capitalista me destrói, destrói o planeta terra e gera uma cultura que é inerente a ela, tenho de negar essa cultura. “Óh, porque é Ibsen! Óh, porque é Shakespeare!” Estou em São Paulo. Não estou em Paris. Mesmo que eu diga que são clássicos, clássicos de quem, cara-pálida? A classe teatral conhece Shakespeare, Ibsen? Que dirá o povão ou a classe média que vai ao teatro. Como vou desconstruir ou dialogar com os clássicos? Clássico de quem? Então, eu diria que a gente continua preso aos valores culturais e teatrais da burguesia e da Europa. Eles estão dentro da gente. A gente pensa, sente, raciocina com todos os valores estéticos da história do teatro burguês, europeu, americano, como se fosse a história do teatro da humanidade, da natureza humana. Até o conceito de natureza humana... Na base disso, para simplificar ao máximo, a gente ainda continua trabalhando com o conceito de intersubjetividade.

Entrevista (a Alexandre Mate). Luiz Carlos Moreira.

³¹⁵ Apesar de ter sido um espetáculo muito importante na história do Grupo, não me propus a aprofundar as informações a seu respeito por conta de ele ter estreado apenas em 1990, não “pertencendo”, portanto, ao recorte da década de 1980, estabelecido desde o início.

³¹⁶ Título tomado de empréstimo aos versos finais de poema de Bertolt BRECHT, mencionados também na introdução do Anexo: Fichas Técnicas das Peças Montadas na Cidade, Durante a Década de 1980.

Excluindo eventualmente a questão dos egos massageados, Luiz Carlos Moreira e Irací Tomiatto disseram algumas vezes durante o processo de entrevista, que mais importante do que ter sucesso: coisa que jamais buscaram, é ter respeito: coisa que pouco tiveram ao longo de seus vinte e nove anos de existência. Como a maioria dos artistas, a dupla – ainda que de modos diferenciados a partir do qual o conceito pode ser encarado – defende que o reconhecimento é muito importante; assim como também o é a interlocução permanente com os pares. Então, esse tipo de reconhecimento decorre principalmente daquilo que se chama valor-trabalho em contraposição àquele, decorrente da economia de mercado chamado valor-prestígio. No primeiro caso, o processo de conversação é fundamental, no segundo a conversação costuma aparecer na forma de diálogo aparente, muito próximo ao solilóquio. Dessa forma, os poucos interlocutores que o Grupo teve ao longo desses quase trinta anos, parece a Luiz Carlos Moreira uma percepção de certo anacronismo, mas jamais da ausência de chão histórico em seus trabalhos. Luiz Carlos Moreira afirma que depois de certo tempo de muita luta, pelo menos no concernente ao diálogo com a chamada classe teatral (ele foi da diretoria do Sindicato dos Técnicos e Artistas em Diversões Públicas de São Paulo - SATED), e tendo a clareza de uma impossibilidade de diálogo, “jogou a toalha, colocou o boné” e partiu para a periferia. Para o diretor não foi fácil agüentar o tranco nesses anos todos (coisa com a qual Irací Tomiatto concorda). Num certo momento, afirma Luiz Carlos Moreira: “Não dava mais pra conviver com aquele mundo. Uma sensação permanente de isolamento e de estar falando sozinho. Nos anos 1980, em um momento, cancelei a assinatura de revista *Veja*, a partir dali eu parei. Não leio mais *Folha*, *Estadão*, *Veja*. Era um veneno. Quando eu terminava de ler uma revista *Veja* ficava tão deprimido que não conseguia respirar e sair daquela coisa. Pensei: Chega, não estou e não quero ficar louco.”

Então, se, segundo a apreensão de Irací Tomiatto e Luiz Carlos Moreira, houve um processo de “patinamento do Grupo”, em 1993 a gente teve fôlego para arregaçar as mangas e ir à luta. Se *Curto-circuito* era muito mais inadequado do que *Em Pedacos*³¹⁷ para a nova relação com o novo público trazido pelo Engenho Teatral, eles têm clareza de que era o que podiam e sabiam fazer. A esmagadora maioria da população quer, de uma forma ou de outra, se ver nas obras que lhes são oferecidas. Sabemos todos que uma obra não se define em si. O significado pode estar nela, mas esse significado precisa buscar um contato significativo com o lugar e com esses “tempos que nos são dados viver”. O olhar de *Curto-Circuito* para o jovem e o mundo, relações afetivas, relações entre homem e mulher não é exatamente o olhar do jovem da periferia. O mundo e o sentimento do protagonista, Kim, não são os mesmos do jovem da periferia. Da mesma forma, para Luiz Carlos Moreira, hoje, aqui “*Otelo* é uma questão de intriga, é uma novela de televisão. E tem uma coisa perigosa, porque o grande maquinador de tudo, o cara inteligente que faz tudo é branco e o protagonista é um negro burro, manipulável e muito perigoso.” Nesse particular, emenda Irací Tomiatto: “É de um machismo tenebroso. *Otelo* matou porque a mulher não traiu, mas se tivesse traído, de acordo com os valores que aí estão, tudo bem.”

Afirmam Luiz Carlos Moreira e Irací Tomiatto que: “A esmagadora maioria da população não tem nada a ver com o teatro que a gente aprendeu a fazer. Claro que não se trata apenas disso, e esta simplificação seria absolutamente confortável, mas é também por isso que elas não vão ao teatro.” Acreditam os integrantes do Engenho que o teatro não está dando conta desse público, desse tempo e espaço: histórico, geográfico, social e concreto. Ainda segundo os dois, parte significativa da produção teatral teria se transformado em uma

³¹⁷ *Em pedacos* – que se caracteriza no espetáculo que Luiz Carlos Moreira mais gostou depois de *A ferro e fogo* e que começou a ser apresentado em 2005 – é o nome do último espetáculo criado pelo Engenho e que reputa o autor-diretor o Grupo estar chegando em algum lugar.

espécie de museu para entendidos, para meia dúzia de pessoas que podem, e nos mais diversos sentidos compreendidos pela palavra, curtir as coisas. Desabafa Luiz Carlos Moreira: “Me sinto muito deslocado no meio disso tudo. Sempre me senti. É muito difícil. Eu me pergunto se não estou errado. Eu tenho para mim que não é estar errado ou certo, mas é difícil sempre ser do contra, pôr a cara para levar porrada. Minha vida inteira em teatro foi isso.” Fica bastante claro, decorrente do processo de entrevistas e também por tanta coisa que revelou através de textos escritos, o desespero do diretor ao ver o Brasil passando por mudanças tão importantes e a produção teatral sem acompanhar ou mencionar tais mudanças. Foi um momento, sobretudo, nos anos 1980 e 1990, em que havia um quase processo de “reorbitamento” do próprio sistema capitalista. Isso afetava a todos e se caracterizava no centro da questão. Entretanto, parte significativa da produção teatral não queria inserir certos assuntos em seus espetáculos. Segundo Luiz Carlos Moreira: “O teatro não dava conta da questão nacional imediata e sequer percebia a encrenca que estava se metendo na questão maior, mas ali ele descarrilou.” De outra forma, os anos 1980 representaram uma tentativa de colocar um fim em um processo presente desde a década de sessenta. De certo modo, nos anos 1980 houve reiteradas tentativas de impor um enterro da totalidade das experiências vividas e de boa parte dos sonhos que acalentaram aqueles que consideravam que o teatro deveria também discutir seu tempo e as formas de relação social e mais amplas.

Desse novo quadro e paisagem social a imposição por uma nova ordem, de fato, se efetivou resultando disso uma nova ordem erigida sob a consigna da mercadoria. Os anos 1990 consolidaram isso. Mas a barbárie do mercado chegou a tal limite de reificação que, de modo absolutamente contundente se fazia necessário a criação de tempos de mudança que confluem, de modo mais organizado em fins dos anos 1990. Segundo Luiz Carlos Moreira aqueles “foram anos de perplexidade, de perda de rumo, de total desmantelamento de uma coisa que existia, não importa se boa ou não, mas que dava um norte. Caminho rumo ao inferno. Muitos aplaudiram isso. No final dos anos noventa do século XX parece que se retomam questões e caminhos, pelo menos por parte dos artistas na cidade de São Paulo, sem copiar as experiências anteriores, mas retomando seus significados no sentido de superação. Naquele momento, demos início ao processo para vencer o niilismo autoritário.”

Sempre parceira e na escuta, acerca dessa tese de Luiz Carlos Moreira, segundo a qual é preciso ser pessimista na análise, mas otimista na ação, rebate Irací Tomiatto: “Sou Poliana! Se ele não pensar do seu modo, e eu do meu: ele se mata e eu também. Não tenho muita resistência a crises, eu saio. Quando o Moreira começava a dizer que o mundo estava caindo e que ninguém entendia nada do que a gente estava falando e que o teatro não significa nada... Não entrava nesse tipo de coisa. Dizia que o que fazíamos significa muito, sim e me estimulava a ir à luta! O Moreira lida com o pesado dos tempos de forma diferente da minha. Se eu pensasse como ele me deprimia. Sei que o Moreira tem a capacidade de ver depois e além.” Esse antagonismo que se complementa caracteriza-se na “fórmula” de luta e de resistência desses dois quixotes. O teatro que criam e produzem adota procedimentos temáticos desse “tempo de partido”.

No sentido de buscar temáticas que dialogassem com o público da periferia, de modo mais crítico, nos dois últimos espetáculos do Grupo houve uma tentativa de interlocução com a televisão, com o ritmo da mercadoria e da indústria cultural. Mas, não tem certeza o diretor de que seja possível manipular determinadas formas estéticas que representam e que carregam certas tradições, sobretudo de classe. Desse modo, para Luiz Carlos Moreira – e de acordo com a tese de Adorno, segundo a qual a forma decantaria o conteúdo (a ideologia) – decorre daí a necessidade de o ritmo alucinado do último espetáculo do grupo, chamado *Em pedaços*, recuperar muitas das conquistas de *A ferro e fogo*. Fundamentado nestes tempos de tentativa de

“hiper-reificação”, nas palavras de Luiz Carlos Moreira: “*Em pedaços* tem o ritmo da edição e do corte da televisão. Não dá tempo de pensar, antes de organizar o pensamento e vivenciar aquilo, você já está sendo atropelado por outras informações que o espetáculo despeja lancinantemente, torrencialmente.”

Nesse procedimento radicalizado, parece ter alimentado a concretização do espetáculo as teses apresentadas por Walter Benjamin em *O que é o teatro épico?* (Ática, 1984). No texto, o filósofo – depois de refletir sobre a transformação do espaço de representação tradicional em um pódio de contenda simbólico –, defende a tese segundo a qual determinados assuntos, como a luta de classes, por exemplo, somente poderia ser discutido por intermédio do teatro épico brechtiano. Uma proposição desta natureza demandaria uma transformação das funções tradicionais quanto ao trabalho dos atores, do diretor e do público. O espetáculo *A ferro e fogo* caracteriza de modo mais cabal esse procedimento. De outra forma, na trajetória isso parece mais evidenciado em certos espetáculos do Apoená/Engenho. Parece que o Grupo precisa de certo fôlego para criar obras que radicalizam e aprofundam certas características anteriores. Não é possível construir e montar espetáculos em série. O processo de escuta e de elaboração precisa priorizar as contradições escamoteadas principalmente pela indústria cultural, hoje acintosamente a serviço da ideologia dominante.

Essa particularidade tem também caracterizado diversos trabalhos apresentados pelo chamado teatro de grupo na cidade de São Paulo. Tem havido diversas ações no sentido de organização da produção teatral. O avanço verificado nessa área, entretanto, não é tão perceptível no concernente à criação artística, grandemente presa a formas anteriores, tanto na escolha do repertório como no da utilização de certos expedientes e tratamentos estéticos. Em boa parte dos casos, a produção teatral paulistana atual tem oscilado entre efeitos pirotécnicos grandiloqüentes e a revisitação de velhos textos ou velhos e repetidos (e às vezes clássicos) conteúdos. Complicada, entretanto, é a relação com o público que pouco se mexeu. Essa relação, insiste permanentemente Luiz Carlos Moreira, precisa ser construída junto. Não se trata de uma prerrogativa de um ou de meia dúzia de grupos. Afirma o diretor: “O público desse teatro vai depender das relações que estabelecermos com ele, desse objeto artístico que a gente vai criar. Se a gente for para esse público com objetos artísticos velhos e na relação velha de bilheteria e anúncio, não se vai ter público porque esse público já faliu. Esse público prefere ir à locadora e pegar um DVD. Você tem que mudar a relação e o objeto artístico. A gente já mudou a organização do trabalho e não está sendo suficiente. Se a gente não conseguir avançar nessas duas outras coisas a gente vai retroceder e perder, inclusive, esse pouco que a gente conquistou.”

Nesse particular, lembra Irací Tomiatto, tomando uma metáfora de Moreira, que muitos têm “pulado o muro” com relação à forma estética e ao modo de organização para a produção, de que muitos e importantes são os coletivos teatrais, e não só em São Paulo, com dinâmicas e processos interessantes que não se organizam em termos de como a mercadoria se organiza. Mas, lembra a atriz, que ao avanço da organização pouco se ousa em termos culturais e políticos. Assim, e com relação ao parceiro de palco e de vida, lembra a atriz: “o Moreira, para quem não o conhece, parece se alimentar de certa destrutividade. Para ele falar que está tudo uma merda, significa um alento e um empurrão para seguir, ir à frente, para a luta. Às vezes, ele joga com essa coisa, mas constatar esse estado de penúria e desalento, em que tudo espera por ser feito, o estimula a lutar, a fazer, a não ficar parado. Estar na contramarcha tem sido a condição do Moreira. Por ter o que fazer e sentir-se responsável por tudo que aí está, Moreira se abala muito pouco com o fato de fazer espetáculos que tantos não gostam. Mesmo na intimidade, ele se abala pouco. Ele nunca leva nada para o lado pessoal. O abalo dele, se eu puder falar assim, é no sentido de não ser compreendido. Eu é que me preocupo mais com isso do que ele. De certa forma, tendo a me encaminhar para o lado pessoal das coisas. Não sei se posso

dizer assim, mas o que mais choca o Moreira é quando o elenco começa a duvidar de seu próprio trabalho, do trabalho construído coletivamente por conta de uma ou duas falas de amigos de fora.”

De acordo com as avaliações de Luiz Carlos Moreira, os impasses experimentados sobretudo pela classe trabalhadora atualmente, não mudaram, mas parecem, de acordo com a sofisticação experimentada pelos processos de cooptação, ser de outra natureza. Poucos são os trabalhadores que assumem um processo ou têm uma perspectiva revolucionária. Assim, por estarmos mergulhados em um estado de barbárie, tanto as práticas individuais como as coletivas tendem a complicação maior. Se até um determinado momento a própria clareza com relação ao trabalho que se desenvolvia “segurava”, de modo bastante consistente, um conjunto, nos dias atuais isso acaba sendo bastante difícil.

Um sistema fundamentado em aberrações como propriedade privada, concorrência, relação absolutamente exploratória e que consegue “naturalizar” tudo isso, eliminando o próprio homem, afirma Luiz Carlos Moreira: não tem saída a não ser a barbárie. O risco é real e concreto e já não é mais possível esconder que o próprio planeta está sendo destruído. Dessa forma, de acordo com o pensamento de Luiz Carlos Moreira: “Pra mim essa é a grande questão, a superação disso. A superação da barbárie que é o capital, a economia de mercado, que é o sistema da propriedade privada, que é a relação patrão-empregado, que é transformação de toda atividade humana em mercadoria. Querendo ou não, a forma mercadoria se impõe a todas as atividades humanas, inclusive no teatro. É com isso que a gente tem que lidar. Como é que eu acho que esse embate então se dá no nosso campo no teatro e, particularmente naquele feito aqui em São Paulo. Primeiro na organização da produção. Já que estamos falando dos anos 1980, é ali que se estabelece de modo mais hegemônico a noção de que somos profissionais, nos anos 1990 isso se tornou consenso: somos profissionais. Profissional? É o cara que vive do seu trabalho: para comer, pagar o aluguel, comprar e manter o carro. Em nosso trabalho existe também, a idéia de trabalho para conseguir a fama. Aquilo que é o sucesso para todo mundo. Não se trata, para a classe teatral, de sucesso no sentido figurado, é no literal mesmo e denomina-se fama. Trata-se de trabalho-mercadoria, trabalho alienado que o destrói como indivíduo e como ser humano. Então, não estou falando de um homem melancólico, como era o Romeu, de Shakespeare. Se trabalho apenas para pagar o aluguel, a angústia vem dessa esquizofrenia, dessa separação, dessa alienação entre o indivíduo e aquilo que ele realiza. Na classe artística, isso se potencializa, a esquizofrenia é maior. A ideologia está dentro da gente, de uma forma avassaladora. Porque para eu ser considerado um profissional, eu preciso ser reconhecido, ter fama. Preciso exercer a minha profissão, preciso ser contratado. A maioria está sempre e permanentemente desempregada. O que acontece no mercado paulista e brasileiro é que o mercado não dispõe de capital. O capital e a iniciativa privada não têm interesse em absorver a mão-de-obra disponível. Como a oferta é diminuta, os profissionais de São Paulo estão permanentemente desempregados, ou fazem um bico aqui outro acolá, como mão-de-obra extemporânea. Trata-se de profissional que não tem como exercer a profissão. Vira-se também fazendo outras coisas: ministrar oficinas que é a coisa mais comum. No Brasil, tirando as exceções que confirmam a regra, o teatro não pode gerar valor, não tem como fazer isso, não tem como criar emprego. Isso é balela, isso é bobagem, mas todo mundo acredita nisso. Todo mundo quer ser um profissional. Esse valor se impõe nos anos 1980, e isso eu assisti de carteirinha.”

Ao término da entrevista, e aqui o alento de um homem que lutou a vida toda e a todo tempo, se fez presente. Luiz Carlos Moreira não finaliza com um ponto final, mas com uma reticência. “Bem ou mal, vivemos a aberração de uma boa parte da produção teatral ser controlada não pelo empresário, mas por coletivos. Isso coloca um fato histórico concreto em nossas mãos, na história do teatro brasileiro da atualidade: o chamado

teatro de grupo domina a produção, e cada grupo isolado e em conjunto precisará se entender na hora do processo de criação estético e político. Então, a primeira coisa fundamental é que a história, e nem todos percebem isso, está a nos dar a cama preparada pra gente deitar. O teatro não é só objeto artístico. O teatro começa principalmente na forma como a gente se organiza para produzir o objeto artístico. Estou falando objeto artístico e não produto ou mercadoria artística. É fundamental entender o que isso significa, o que pode significar historicamente e o papel que isso tem em contraposição ao mercado. A gente organiza a produção em formas que se opõe à forma mercantil, que se opõe ao mercado, à empresa e aos valores burgueses. Esse é o primeiro passo. O segundo passo é que a tendência dessa forma de produção é chegar a um resultado artístico que não é aquele que a forma empresarial gera. Em um grupo de teatro, a obra não é pré-planejada e se traz a mão de obra necessária para a sua execução. A obra nasce fruto da relação e da idiossincrasia das pessoas. Ela é fruto das relações desses artistas em um processo de relação, ali colocados. Mesmo negando o drama, muitos trabalham com a base que é a subjetividade. O material e o objetivo não podem ser trabalhados no teatro de São Paulo. O material, querem nos impor, tem que ser subjetivo.”

Mesmo reconhecendo que houve um grande avanço quanto à forma de organização, mas que nem todos têm consciência disso. Segundo Luiz Carlos Moreira – pelas teses e militância que tem defendido e praticado, ao longo de muitos anos de trabalho – é preciso radicalizar, porque historicamente a classe artística está fazendo isso, então que se o faça com consciência, principalmente porque o embate que se está travando não é pouca coisa. Diz o diretor: “A gente está reformulando a organização da produção. Teatro não é só objeto artístico. Essa forma de produção, no meu entender, quando chega ao objeto artístico ainda chega extremamente acanhada e se rendendo, como se fosse um dependente desta cultura que a gente herdou. Poucos têm peito para discutir e entrar num embate com essa cultura. Apesar disso, o quase eterno “nhô sim” está sendo rompido em várias ações. A gente tem avançado.”

Outro aspecto importante, inteligado aos anteriores, diz respeito à consciência de que a forma de produção articula-se à construção da estética. O embate da classe artística não se dá apenas no plano da organização da produção, mas também no do simbólico que materializa a produção da linguagem. Segundo Luiz Carlos Moreira: “Tudo isso existe dentro da sociedade, nós não somos sujeitos absolutos e senhores de uma sociedade passiva. O público não é objeto da nossa ação. Ele é sujeito. Aí é preciso saber escolher. É possível falar com o sujeito de São Miguel e o boyzinho dos Jardins? É possível servir a Deus e ao Diabo, ao mesmo tempo? Falta a gente então perceber as armadilhas, os valores do mercado, as impossibilidades do mercado, quem somos, o que queremos e pra onde estamos indo: pra mexer na produção, no objeto artístico, na relação com a sociedade. Não se trata de programa único. Cada grupo precisa encontrar o seu caminho, mas os grupos precisam radicalizar tanto na linguagem como na relação com o público. Claro, de um modo e de outro sempre tive esta percepção, mas a clareza disso se deu nos anos 80.”

À GUIA DE ANÁLISE DE *A FERRO E FOGO* – UM TEXTO QUE A HISTÓRIA OFICIAL(ESCA) NÃO REGISTROU

A ferro e fogo foi muito interessante, mas foi onde a classe teatral passou a nos abominar de vez. Até o *Mãos sujas* ainda havia algo como: “Ah, é bonito.” Muitas pessoas da classe teatral que viram o *A ferro e fogo* ficaram absolutamente chocadas e o público de classe média, que freqüentava teatro, dizia: “Mas o que é que esses caras estão fazendo?” Isso não foi um horror para a gente, mas mostrava o que eu sempre digo: “O Engenho Teatral, enquanto projeto, é anacrônico. Não temos base de sustentação social nenhuma para o que estamos fazendo. Está descolado do chão histórico que vivemos. Cadê o movimento popular, trabalhador ao qual a gente possa se

vincular? Não tem. Então, estamos fazendo um teatro para quem? Para que? Que raio de teatro é esse? Ele é anacrônico.

Entrevista (a Alexandre Mate). Luiz Carlos Moreira.

Dentre outras referências balizadoras do chamado “discurso competente em teatro”, e como em qualquer outra área do conhecimento, há nessa linguagem determinados textos absolutamente paradigmáticos e ditos essenciais. No ensaio, *A personagem no teatro*, Décio de Almeida Prado³¹⁸ apresenta um pequeno, entretanto, significativo estudo acerca do tema-título que batiza seu ensaio. Segundo o crítico – e tendo em vista as linhas hegemônicas nesse procedimento analítico: a norte-americana e a européia –, a personagem teatral pode ser analisada/apreendida (ou mesmo prospectada) pelo que FAZ, pelo que PENSA e pelo que DIZEM DELA. Tomando tais considerações como mote, e ao desconsiderar outros aspectos levantados pelo autor, a análise teatral, majoritariamente, centrar-se-ia nas idiossincrasias individuais, para as quais não interessaria tomar um texto dramatúrgico como um documento portador de um discurso eivado de historicidade, e articulador do texto a seu contexto. Não se quer dizer aqui, entretanto, muito pelo contrário, que os sentidos devam ser buscados exclusivamente fora da obra. Os sentidos precisam ser buscados no “emaranhado dos sentidos” presentes na obra e aprofundados para além dela. O referido emaranhado, portanto, compreende a contraposição dos sentidos “inter e extra” obra. As imagens do texto teatral inicialmente são coletadas da vida, depois transformadas em discurso estético e, do ponto de vista de fenômeno artístico, transformam-se em imagens espaço-temporais, pela representação. Enquanto o processo não se completa, a obra, ela mesma, precisa iluminar seu tempo. Assim, é inicialmente essa iluminação social que precisa ser buscada na obra. Essa articulação, é bom que se diga, não se estabelece apenas pelas considerações do crítico, entretanto, tendo em vista sua importância para o desenvolvimento do exercício crítico entre nós, suas lições têm pautado – “atenadas” que são as suas considerações em referenciais hegemônicos –, e por gerações, os modos de construção da personagem. Apesar de o texto não tomar como assunto ou preocupação essa questão, é bom considerar que a totalidade das escolas de formação de atores no Brasil, adota o realismo e a interpretação daí decorrente, fundamentada no decalque verossimilhante. A justificativa, normalmente apresentada pelos donos das escolas (e mesmo os representantes daquelas públicas), para enfatizar quase essencialmente o trabalho com a estética realista, liga-se ao fato de o ator, por tal método, poder ter ampliadas suas possibilidades de trabalho no mercado, podendo fazer cinema e televisão.

Na perspectiva hegemônica, o ator cria a sua personagem, normalmente apresentada pelos textos (que, por sua vez, são tomados como pontos de partida e de chegada da obra), “construindo-a de dentro para fora e os limites da caixa preta”. Sem exagerar, são longos períodos de tentativa no sentido de descoberta e retirada do texto das intenções escondidas nos subtextos. As personagens têm uma vida interior riquíssima, mas é como se flutuassem/pairassem por sobre a vida social. Cria-se uma ampla e rica colcha de intersubjetividade ontológica, em que o ser social não aparece. Ou aparece mergulhado em seus conflitos pessoais e a partir de certas questões determinadas pela ideológica de sua classe. A visualidade do autor, presente no processo de construção do texto, ao ser compartimentada pelo trabalho individual de construção da personagem, empobrece, sobretudo, as articulações históricas de contexto, em dupla mão: tanto aquela do contexto de produção do texto como aquelas dos sujeitos quando da montagem da obra.

³¹⁸ Décio de Almeida Prado. *A personagem no teatro*. In: Antonio Candido *et al.* *A personagem de ficção*. 5ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1976.

Em um dos muitos textos produzidos por Luiz Carlos Moreira, e nesse caso rebatendo a um comentário de um parceiro do teatro em que questões próximas àquilo que aqui se discute, afirma o diretor:

O que procuro ressaltar é a dificuldade de lidar com personagem individual, particular. Pela nossa tradição, gosto e formação (falo dos artistas “profissionais” e do público “consumidor”), ele normalmente se encaixa na forma drama: conduz a ação a partir de suas necessidades (vontade) e consciência. Nesse quadro, isso exige verossimilhança. E a ação dificilmente decola para o universal porque este personagem não consegue ver nem agir além do seu mundo imediato. No máximo, esse teatro nos revela como universal esse mundo imediato que é, “imediatamente”, entendido e aceito como natural pelo público (o famoso “é assim mesmo que as coisas são” que o Brecht queria evitar). No máximo, esse teatro denuncia a barbárie desse mundo, mas não mostra o processo, o antes e a possibilidade do depois, não explica nada, apenas constata: é assim que o mundo é; o mundo não está sendo, ele é, e isso não permite mudança. Óbvio, essa generalização não cabe pra tudo em todo lugar e em qualquer tempo. Mas é um limite muito grande hoje, aqui, para o teatro que quer ir além da constatação, do registro, da foto, da denúncia... Não falo do personagem e da fábula em geral. Falo desse personagem e dessa fábula dramática, que é o hegemônico na nossa sociedade de classes mas também de massa prensada pela indústria cultural com esse personagem. Fora isso, nada contra a plataforma de mostrar os podres costumes da sociedade burguesa. Nesse exato momento, entretanto, o Engenho tenta teatralizar a tal base material e não os valores refletidos nas ações individuais. Esse conteúdo, talvez, explique, nessa fase em que nos encontramos, a rejeição pelo personagem individual: ele dificulta dramaturgicamente a teatralização desses assuntos.³¹⁹

A partir desse pressuposto individualista, e, por vezes, quase altista: o ator fica centrado absolutamente na personagem: “quase tomado por ela”. Às vezes, é tão rigoroso esse processo que a personagem se transforma em espécie de *doppelgänger* (duplo) do intérprete. A personagem “acompanha”; “come” com o intérprete; este deixa que ela interfira em sua vida cotidiana, consulta a personagem com relação a gostos, sentires e fazeres, mas, evidentemente, no sentido de apreensão de sensações subjetivo-emocionais e não no sentido de apreensão crítica dessa nova realidade social para a qual ela está “sendo trazida”. Estas considerações precisaram ser aqui apresentadas por conta de haver um circuito viciante no processo de análise crítica do texto teatral. A análise fica centrada e subordinada às relações intersubjetivas, buscando os embates emocionais, ou, como se chama em perspectiva hegemônica, os conflitos: que se caracterizam em embates de vontades (passando ou balizada pelo crivo do individualismo). A personagem, nessa perspectiva, talvez pudesse ser apresentada como um ser: semântico-fundante, opacizada de sua historicidade e determinações de natureza social. Metaforizando, e de acordo com o senso comum, a visualidade da personagem ficaria restrita ao de-dentro ou à inter-subjetividade, sendo sua geografia (ou território característico) o emocional, sempre próximo ao paroxismo, uma vez que – sobretudo por concisão – no drama a personagem já precisa aparecer próxima do clímax. Esse método, adequado à análise do drama burguês não poderia ser aplicado a textos de outras estruturas, como é o caso de *A ferro e fogo*, mas, e mesmo entre os especialistas, não é isso que ocorre. Ou melhor, é exatamente isso que ocorre.

Segundo, o sempre ponderado e cuidadoso crítico Sábato Magaldi que, irritado com *A ferro e fogo*, abusa na desqualificação da obra. O encenador levaria vantagem sobre o dramaturgo. Em quatro parágrafos, três dos quais a obra é comentada; no segundo deles, o crítico inicia seus comentários afirmando que Moreira não avançou em sua dramaturgia, avança repetindo os objetivos apresentados no *release* do Grupo e finaliza o parágrafo pontificando, genericamente, que a obra “acaba por desapontar o espectador.” No terceiro parágrafo, o crítico aponta como defeito a perda do núcleo familiar “que sugeria um ponto de partida ficcional. Pela

³¹⁹ Luiz Carlos MOREIRA. *Forma e conteúdo*. Texto produzido pelo autor e enviado, via correio eletrônico, a algumas pessoas para ampliar discussão acerca de conceitos importantes e “engasgantes” da prática teatral paulistana.

densidade do espetáculo, o crítico não percebe, ou não quer perceber que em determinado momento, que corresponde à cena vinte e quatro, a narrativa sofre uma fratura e “inicia-se uma outra obra”. Há uma fratura do terreno mais próximo e já reconhecido, em que a obra se apresentava a uma busca por expansão internacional do problema da classe trabalhadora. Assim, não há um abandono do núcleo familiar, como aponta o crítico, mas uma deliberada denúncia do pesadelo em que vive a classe trabalhadora, permanentemente explorada pelo capital. A partir de uma aceleração ao paroxismo das cenas, nos *slides* são apresentados rostos na multidão e entre eles, permanentemente aparece o rosto de João. Tudo conflui, se mescla e se confunde. De outra forma, o problema não se circunscreve àquele conjunto de indivíduos – que genialmente se desdobra em personagens-bonecos manipuladas, personagens-bonecos não manipuladas (feitas de pedaços das estruturas metálicas), personagens projetadas, personagens que manipulam outras –, mas redimensionam-se internacionalizando-se. Portanto as frases, que Sábato Magaldi afirma diluam-se em “*slogans*, lugares-comuns dos conflitos sociais, sem nenhuma colocação que os jornais e os comícios não tenham feito melhor” evidenciam e abarcam politicamente uma linguagem universal de denúncia da exploração por que passa a classe trabalhadora. A extensão de tantos braços, que carregam faixas, naquele momento histórico do país e em tantos outros países revelam um estratagema de uma classe trabalhadora em processo de luta. Nesse parágrafo, o crítico finaliza sua análise mostrando seu desagrado ao afirmar que a obra “resulta, com textos, de total inutilidade.”³²⁰

Os adjetivos desqualificantes são tão contundentes e próximos a certo arroubo dito juvenil que é quase impossível entender a obra ou mesmo a função da crítica: o crítico torna-se quase irreconhecível. Tão sumariamente desqualificante quanto à de Sábato Magaldi – e confesso ter ficado envergonhado por um tal texto ter sido escrito e publicado – é a análise crítica de Edelcio Mostaço, “batizada” pelo infeliz título, não se sabe pelo autor ou pelo editor de: *Criança que mexe com fogo acaba mijada*. O crítico, depois de repetir aquilo que se encontra no *press release*, pontifica: “O que menos importa é o teatro como tal, mas o discurso, no sentido de aglutinação de sentidos que concorram para formalizar uma forma de intervenção no mundo.” Mesmo sendo difícil entender a generalidade contida na afirmação “do teatro como tal”, o texto deixa claro tanto a discussão a que se propõe fazer como os expedientes de que lançam mão os seus criadores. Trata-se, sim, de um teatro de intervenção, que busca revelar outros sentidos escondidos pelos rótulos padronizantes, impostos em linhas de produção de opacização a serviço da ideologia. A imposição de um rótulo, invariavelmente e, no caso do crítico, não é diferente, exime de quem dele lança mão, de enfrentar o objeto rotulado. Como aquilo que o Grupo faz não é teatro? “O que há de teatral foi servido diretamente em Piscator, sem grandes preocupações de atualização ou recriação. Como uma espécie de receituário o criador da Cena Proletária é invocado para formalizar uma realidade que nada tem a ver com aquela onde trabalhava. Às vezes, parece de Gdansk que se fala; outras vezes, de El Salvador, menos do Brasil.” Além de condenar o conjunto de criadores, e permanecer em generalidades, é difícil entender o que o crítico está falando, mas é possível apreender uma espécie de contumaz raiva, na medida em que tal afirmação o exime de enfrentar a obra. Mais uma vez, e de modo autoritário, o crítico impõe, mas sem revelar, o que seria teatro para ele. A última frase é lamentável, evidentemente que a problemática não se reduz ao Brasil. Do mesmo modo como na forma hegemônica se fala em um idealizado e ideologizado homem-humano-universal que atravessa todas as fronteiras físicas, o autor do texto *A ferro e fogo* quer discutir a questão da classe trabalhadora numa perspectiva internacional. Os impasses com a Censura Federal pelos quais o Grupo passou, em ampla

³²⁰ Sábato MAGALDI. Bom fim de ano? Ficou só a esperança. In: *Jornal da Tarde*, 30/12/1981.

divulgação jornalística, relativiza os argumentos, no caso, rigorosamente pessoais, apresentados pelo crítico. Trata-se, portanto, isto seria fundamental informar o leitor, da necessidade de utilização de estratégias utilizados por Luiz Carlos Moreira no sentido de driblar a Censura Federal. Em sessão de julgamento da obra, os conselheiros sugeriram que Luiz Carlos Moreira reescrevesse o final do texto, que lhes pareceu “muito forte” e que já havia lembrado o mesmo crítico: “Depois que Moreira explicou aos conselheiros que os *slides* que ilustravam a cena, sugerindo uma convulsão social, refletiam situações passadas fora do Brasil, eles concordaram em liberar o texto completo da peça.”³²¹ Afinal, informar acerca das circunstâncias históricas e dos meandros cerceativos e ditatoriais deveria também ser um dos caminhos, ou do papel tradicional da crítica contemporânea.³²²

Envergonha a leitura de tão amorfa e raivosa crítica (transparecendo grandemente um afeto pessoal), no penúltimo parágrafo afirma seu formulador, universalizando a partir de um em si mesmo, que tal obra: “só pode despertar algum envolvimento, puramente intelectual por certo, com seus correligionários.” Voltando ao começo, e sem naturalmente definir o que entende ou o que é teatro para si, finaliza arrogantemente: “Para o teatro, como linguagem, não acrescenta nada além de seus pressupostos iniciais: uma radicalização imberbe, daquelas que lembram as doenças infantis.”³²³ Terry Eagleton, em excelente reflexão acerca do papel da crítica na contemporaneidade afirma, que além da resistência a um papel de espécie de relações públicas sem remuneração a serviço de qualquer grande empreendimento corporativo, o crítico precisa lembrar, evocando John Brenkman [*Mass media: from collective experience to the cultural of privatization*], que: “O capital não fala”, escreve Brenkman, “mas se acumula e se concentra em meios de comunicação, eventos e objetos imbuídos desse poder de converter os discursos da experiência coletiva num discurso que reconstitui a intersubjetividade enquanto serialidade”. (EAGLETON, 1991: 114)

Por esta mesma senda, mesmo não sendo possível falar em “cruzada contra a obra *A ferro e fogo*”, afirma Clovis Garcia:

A ferro e fogo chega ao público depois de uma luta exaustiva contra a censura, que até o último momento, antes da estréia, entrou com sua ação castradora. Somente por isso o Grupo Apoena já mereceria todo apoio (...). A atual encenação traz uma dificuldade de compreensão, para quem não leu o texto, do excesso de cenas simultâneas, e, também, pelo exagero da linguagem épica. Afinal, teatro é gênero dramático e Brecht sabia disso muito bem. Com uma sucessão de cenas muito curtas, muita manipulação mecanicista da cenografia, o espetáculo é de difícil compreensão, o que contraria sua proposta, ganhando força teatral apenas no rito final.³²⁴

Clovis Garcia, por ingerências alheias a sua vontade, escreve uma “meia crítica” (o espaço pequeno para uma só crítica se divide entre *A ferro e fogo* e *Em defesa do companheiro Gigi Damiani*) acerca do espetáculo, seus argumentos são conceitualmente equivocados – desde Lautréamont e seu *Cantigas de Maldoror* não se separa, de modo absoluto, e de acordo com análise excelentes apresentadas por Anatol Rosenfeld, Eric Bentley, Iná Camargo Costa, Peter Szondi (para apontar apenas quatro bons exemplos) os gêneros literários³²⁵ –, traços épicos, mais e menos explicitados, têm existido na quase totalidade dos textos e

³²¹ Edelcio Mostaço. Conselho proíbe filme e libera peça. In: *Folha de S. Paulo*. Crítica citada.

³²² Acerca do papel tradicional da crítica cf. Terry EAGLETON. Capítulo 6. In: *A função da crítica*. São Paulo: Martins Fontes, 1991, p.99-116.

³²³ Edelcio Mostaço. Criança que mexe com fogo amanece mijada. In: *Lira Paulistana*, sem referência de data e página.

³²⁴ Clovis GARCIA. A greve, tema de dois espetáculos. In: *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 31/12/1981, p. 14.

³²⁵ Dentre vasta bibliografia, cf.: Anatol ROSENFELD. Gênero e traços estilísticos; Os gêneros épico e lírico e seus traços estilísticos fundamentais. In: *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 1985. Peter SZONDI. *Teoria do drama moderno (1880-1950)*. São Paulo, *Op.cit.* Iná Camargo COSTA. Sinta o drama. In: *Sinta o drama. Op. cit.* Eric BENTLEY. *Uma anatomia do drama. Op.cit.*

nos espetáculos desde a Antiguidade clássica grega. Assim, ao contrário do que afirma Clovis Garcia, a linguagem teatral não se restringe, em “estado puro” ao gênero dramático – e à exceção de tentativa de certa produção desenvolvida por pequeno número de artistas a partir do século XIX, como por aquela decorrente do *Théâtre Libre*, por André Antoine –, a linguagem teatral compreende uma junção de traços e de tratamentos estéticos. Por outro lado, e talvez por aquilo que, de fato, interessa e tomando uma vez mais as palavras de Iná Camargo Costa, em entrevista a mim concedida e já mencionada, no momento em que discutíamos a obra *Bella ciao*, mas que é absolutamente pertinente ao que aqui se discute:

o teatro épico é obra da luta dos trabalhadores. O teatro épico é uma arma dos trabalhadores na sua luta. O sindicato é uma arma; o partido é uma arma; a militância é uma arma; os recursos, panfletos etc etc e tem à frente a ideologia: a ideologia cultural. Esta frente tem que ser conquistada e defendida diariamente. Ora, o que é que se disputa na frente cultural? O direito de o trabalhador estar em cena. O direito de o trabalhador ter os seus assuntos discutidos. É tão simples assim! É uma guerra civil. A classe dominante não quer isso. Não quer trabalhadores em cena. Não quer problemas dos trabalhadores em cena e, por isso mesmo, a classe dominante diz que isso é político: é mesmo! Acontece que o dela também é político pelo mesmo motivo. Acontece que é uma guerra civil permanente.

Então, e por saber disso, Brecht apropriou-se, priorizando a função social do teatro, de diferentes expedientes; de experiências estéticas desenvolvidas ao longo da história a partir desse caráter absolutamente híbrido, anti-ilusionista e reprodutivista de modo acrítico. O espaço da ilusão absoluta, considerando raríssimas exceções, não está mais no teatro, mas, nos dias de hoje, e a partir de certas ressalvas, na telenovela e em certa indústria cinematográfica hegemônica e “seus copistas” espalhados pelo mundo e com o olho no chamado “mercado globalizado.” Muito difícil entender o que o crítico afirma em determinado momento, posto que não explicitado, por “manipulação mecanicista da cenografia” e de que o espetáculo contrairia sua proposta. Sem saber a que proposta o crítico se refere, torna-se impossível rebater-lhe o argumento. Enfim, a crítica não problematiza a obra e tampouco ajuda o espectador a entendê-la.

Esse tipo de eficácia ideológica que desfoca o olhar de questões sociais relevantes e mais coletivas, enviesando-as para as particularidades e idiossincrasias do gosto pessoal, atinge não apenas o conteúdo a partir do qual a obra se organiza e se articula, mas também, para além da histórica, sua própria amplitude e dimensão estéticas.

A situação política brasileira, no momento histórico em que a obra se apresentou era muito significativa. A classe operária, desde fins da década de 1970, virava o País de ponta cabeça e o teatro como um todo permanecia mudo. Uma ou outra montagem importante como foi o caso, por exemplo, de *Bella ciao*, “quebrava o silêncio”, mas as referências aos acontecimentos eram quase inexistentes, dentre outros aspectos por conta de ser, de saída, considerado – por certo olhar de classe da crítica acadêmica – “datada” qualquer obra que não buscasse a chamada “universalidade do homem”. Nesse particular, lembra Luiz Carlos Moreira que “A coisa mais importante do País estava sob nossas barbas sem ressonância no teatro. Não vi nada no teatro dialogando com o que de mais importante acontecia na sociedade brasileira.”

A ferro e fogo trata do movimento operário, em um espetáculo cuja direção opta pelo trabalho com quatro atores alegorizando a classe operária. Afinal, simbólica e tecnicamente esta proposição não é pouca coisa. Tal tipo de discussão – e como apontado anteriormente a partir de algumas das teses de Walter Benjamin, apresentadas em *O que é teatro épico?* – só pode ser feita a partir da estrutura e dos expedientes do teatro épico. Em *A ferro e fogo*, Luiz Carlos Moreira tenta discutir a luta de classes, não no âmbito do

“clássico embate entre burguesia e proletariado”, mas a partir da ideologia liberal-burguesa, já plantada e transformada em valor para si, no próprio proletariado. Ao adotar tal procedimento, o autor supera determinados maniqueísmos de exposição conteudística mais característicos advindos, sobretudo, da experiência naturalista e adianta-se com relação aos expedientes conquistados pela experiência desenvolvida pelo Teatro de Arena da cidade de São Paulo, conhecida por *Arena conta*. A discussão proposta pelo texto transforma-se em um projeto-proposta extremamente ambicioso, em que o amplo painel histórico daquele momento político do Brasil, ao ser descortinado do modo como foi, caracteriza-se em proposta única, cuja “ousadia” não é sequer mencionada nas críticas aqui referidas.

Jefferson del Rios, de modo oposto, pelo menos no concernente à explicitação dos protagonistas da obra, inicia sua crítica ao espetáculo, do seguinte modo: “Os operários sobem novamente ao palco em *A ferro e fogo*, espetáculo conciso, bem feito, principalmente por contornar, tanto quanto possível, o caminho fácil da visão lacrimosa e/ou baluartista do proletariado em luta pela sobrevivência. (...) Sem discursos panfletários e, fundamentalmente, sem primarismos amadorísticos na realização.”³²⁶ Lembra também o crítico que o autor, através do embate entre palavras de ordem, apresenta bandeiras de diferentes concepções de grupos de esquerda. Ressalvando que a obra tem humor e uma narrativa não linear, mas estruturada a partir de “*flashes*, cenas alternadas numa espécie de linguagem cinematográfica, o crítico lembra, ainda, que a peça não permanece apenas “aos tons claro e escuro” das questões políticas do operariado, mas apresenta, também, outros aspectos da vida social, como: tentativas de namoro frustradas, trens abarrotados, combinações não cumpridas de ida ao cinema etc.

Assim, e caracterizando respeito pelo trabalho e tentativa de diálogo com seus criadores e a obra, a crítica de Jefferson del Rios, que pode ser classificada como favorável, apresenta no último parágrafo, posicionando-se, e como que uma espécie de resposta às críticas de Clovis Garcia, Sábato Magaldi e Edelcio Mostaço: “Independente das concordâncias ou discordâncias, quanto ao enfoque, *A ferro e fogo* tem competência para se apresentar como criação teatral. As regras do jogo cênico são respeitadas e não meramente usadas como pretexto de atuação política.” Jefferson respeita a obra, ainda que houvesse discordância, informa o leitor em possibilidades de compreender a obra e relativiza, até mesmo, certas idiossincrasias pessoais.

De outro modo, tendo em vista uma certa “exasperação” ideológica estar permanentemente camuflada nos modos de ver/analisar as obras teatrais ligadas aos expedientes do épico brechtiano, Rosângela Patriota, cuja tese de doutoramento tomou como objeto de análise *Rasga coração* de Oduvaldo Vianna Filho, afirma com relação a certo modo de analisar o texto em epígrafe, e que também vale para o caso que aqui se discute:

Os comentários de Edelcio Mostaço e Tânia Brandão partem da mesma premissa. Desqualificam, na verdade, as opções estéticas e políticas do autor. Classificam-nas de “equivocadas”, sem levar em conta o processo histórico e as lutas nas quais o dramaturgo e sua obra estiveram envolvidos. Utilizam-se de um procedimento que pressupõe projetar sobre o “passado” expectativas e discussões pertinentes ao momento da escrita dos comentaristas, e das quais o dramaturgo e seu trabalho não fizeram parte. Mobilizaram um referencial teórico que, em contato com o objeto analisado, suscitou uma relação de “estranhamento”, que só confirmou o “equivoco histórico” de Oduvaldo Vianna Filho.³²⁷

Estabelecido, por certa parcela da crítica especializada, um sistema de balizas, na condição de sinalizadores da análise semântica e formal do discurso teatral (aqui compreendendo o texto e o espetáculo, às

³²⁶ Esta e todas as outras citações na sequência estão na mesma fonte. Jefferson del RIOS. Emoção vence o baluartismo. In: *Folha de S. Paulo*, 30/12/1981, p.1981, p.35.

³²⁷ Rosângela PATRIOTA. *Vianinha: um dramaturgo no coração de seu tempo*. São Paulo: Hucitec, 1999, pp.96-7.

vezes, mas nem sempre articuladamente), alicerçado no universo das personagens e de seu paroxismo intersubjetivo, parece legalizado: exatamente pelo pressuposto de um considerado “discurso competente”. A partir desse postulado de especialista, está consagrada a tese teatral segundo a qual a personagem, o diálogo e a ação presentificada caracterizar-se-iam na “essência” da linguagem teatral. Apesar de tal afirmação ser decorrência das “diferenças” existentes entre os gêneros literários, mesmo o “espectador cultivado” – de que fala Bourdieu,³²⁸ e com múltiplos e articulados conhecimentos, exatamente pelo material balizador da análise – descuida-se de seus conhecimentos e, às vezes, de suas intuições para acatar as indicações e “posologias teórico-conceituais” recomendadas pelos especialistas, que deteriam um vasto e já sistematizado patrimônio cognoscitivo³²⁹. A construção da dimensão semântica, segundo Artur Freitas³³⁰, nasce da interpretação e dos significados atribuídos pelo sistema de referências e valores de um observador concreto, nasce da construção subjetiva de um conteúdo. Subjetividade que, logicamente, se ampara em determinações ideológicas bastante objetivas. Para dizer o mínimo, tendo em vista a tradição em que estamos inseridos, as personagens apresentam-se como que desterradas de historicidade por conta de a ênfase analítica centrar-se exatamente nos aspectos intersubjetivos tão ao gosto do drama, que corresponde à forma hegemônica da linguagem: paradigma engessante de historicidade e de visualidade por intermédio da qual a obra se estrutura.

A ferro e fogo caracteriza-se em texto extremamente diferenciado daqueles de estrutura clássica: épico na estrutura e no conteúdo (isto é, quanto à forma), cujo excesso de rubricas, segundo seu autor, pode levar à ilegibilidade, desacostumado que estamos do chamado caos. Entretanto, essa mesma dificuldade, em muitos casos, são vistas como obras geniais (e não se busca aqui estabelecer comparações). Parecem não valer na mesma proporção para “obras caóticas”, como: *Finnegans wake* e *Ulisses* de Joyce; *A estrada de Wolokolamsk*, de Reiner Muller; os textos finais de Samuel Beckett, como *Não eu*, *Quad*, *Catastrophe*, *Improviso de Ohio*. Nesse sentido, aparece logo no início do texto, com 103 páginas e ainda batido à máquina, uma advertência segundo a qual se trata de obra bastante árida para a leitura, e que o resultado final corresponde a um processo de improvisação do grupo, desenvolvido de dezembro de 1980 a fevereiro de 1981. O autor, entre outras recomendações, indica o trabalho com o épico e não com o lírico, assim, teria havido uma opção pelo tipo e gesto social em detrimento da caracterização psicológica e individualizada. Do ponto de vista cenográfico, a concepção visual foi materializada com estruturas metálicas (*Rohr*) com polias, correias, motores e uma grande engrenagem ao fundo, no centro. Pela descrição, na medida em que a documentação iconográfica é bastante reduzida, a obra visualmente parece assemelhar-se àquelas de muitos espetáculos construtivistas propostos pelos teatralistas russos, mostrando o “engolimento” do indivíduo em uma estrutura taylorizante (posto que o universo da obra apresenta um ambiente de fábrica). As fotos abaixo evidenciam as afirmações.

³²⁸ Pierre BOURDIEU. Modos de produção e modos de percepção artística. In: *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 1971.

³²⁹ Cf. Carlo GUINZBURG. *Mitos, emblemas e sinais: morfologia e história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

³³⁰ Artur FREITAS. História e imagem artística: por uma abordagem tríplice. In: *Estudos históricos*. Op. cit. Rio de Janeiro, 34: pp.3-21, jul.-dez., 2004.

Foto de Ricci

Foto de Ricci

À luz dos recursos visuais empregados para criação da obra, que são “sujos” e tendem a focar a concentração da atenção do espectador no conteúdo textual e no das imagens visuais apresentadas pelos mais de quatrocentos *slides*, os cento e vinte minutos de duração da obra, imagino, deveriam atordoar por completo os espectadores. Esse atordoamento no universo da ficção deveria mergulhar o espectador na obra e afastá-lo permanentemente para o seu mundo empírico e social, dialeticamente.

Com 39 cenas, pela profusão de rubricas, o texto basicamente apresenta-se pronto para o palco. De certa forma, é como se o espetáculo já viesse dirigido. Tematizando a vida do operariado naquele momento histórico, o texto divide-se em quatro núcleos básicos: no trabalho – cujo processo de aceleração intensifica-se cada vez mais ao longo da obra; na casa, cujas cenas são pesadas e complexas, mas não apresentadas,

de certo modo, em chave de drama; em meio a transportes públicos e espaços característicos de espera; espaço de representação do próprio teatro. Acompanham e comentam todas as cenas *slides* cujas imagens mostram diversas situações da vida social e não apenas brasileiras. Como documento visual, os *slides* epicizam o espetáculo e o assunto a partir do qual ele se desenvolve. Segundo informações conseguidas nas entrevistas, as fotos foram feitas pelo fotógrafo Ricci, inclusive aquelas com Aiman Hammoud e Irací Tomiatto, em cortiços do Bixiga e numa fábrica. Ricci fez as fotos em transportes, fábricas e siderúrgica, por exemplo. Mas o grupo conseguiu centenas de fotos documentando as greves no ABC, as guerrilhas e os processos de repressão pela América Latina. Esse estratagema visual, como já apontado, livrava o espetáculo da censura e internacionalizava a discussão por intermédio de um cenário mais amplo. Nesse conjunto de imagens, havia muitas fotos de processos e de pessoas sendo torturadas, de cadáveres empilhados, de massacres. Assim, essa “personagem-painel” misturava acontecimentos daquele momento no Brasil e no mundo, de manifestações do ABCD, da Vila Euclides, da Nicarágua e tantos outros lugares. Segundo Luiz Carlos Moreira, foi feita uma fusão dessas imagens todas. Os documentos iconográficos foram projetados em telão de jornal. A escolha pelo jornal também se caracterizava em um elemento cênico documental. As imagens eram projetadas em documento informativo em cujas páginas ainda muito estava impedido de ser mostrado.

As personagens, rigorosamente alegóricas e muitas vezes reificadas: representando principalmente a classe trabalhadora, são, em sua maioria, fixas, mas não ficam circunscritas ao seu *locus* original. João, por exemplo, aparece em sua casa, na fábrica, nos espaços de transporte urbano, no palco, na platéia, dialogando com, e às vezes também como, bonecos. Pode-se dizer que perdem a condição de personagens para adquirir condição de figuras, de marionetes ou mesmo de contornos de personagens. Assim, essas personagens-figura, ultrapassam a dimensão de circunscrição aos seus locais de origem, para pertencerem à obra, que é um espetáculo, que conta e mostra uma história de parte da classe trabalhadora daquele momento histórico. As personagens aparecem onde não seria crível estarem, do ponto de vista dramático. Portanto, o que caracteriza a obra, assim como o próprio homem contemporâneo das grandes cidades, é uma super-fragmentação. Apesar de tal determinação se caracterizar em um “prato cheio” para as análises freudianas (conceito de homem cindido, do aludido mal estar da civilização e de sinistro), o autor – tendo em vista a forma adotada, e o modo como pensa as funções do teatro – não cai e nem resvala em nenhum momento na tentação de “explicar” o trabalhador ou apresentar viéses profundos. Lembra o autor e também diretor da obra que: “O cenário ia sendo montado pelos atores. Os atores na fábrica trabalhando e conversando tinham como ação física montar os cenários de seus espaços de trabalho: as polias e correias iam sendo colocadas pelos atores, durante essas cenas. Na hora em que tudo explodia, todas as polias estavam rodando, era uma barulheira louca. Tudo rodando, barulho dos motores, dos retentores, atores gritando.”

A ferro e fogo aproxima-se, em alguns aspectos do expressionismo alemão, com características épicas – herdadas, sobretudo, dos *freie volksbühne* (palcos ou cenas populares livres)³³¹ –, mas supera a estética alemã pelos estudos do construtivismo e do cubo-futurismo russo. Nesse particular, a mecanização, a aceleração, a reificação do homem, assim como os processos “caco-polifônicos” (próximos da prosódia *záun* ou *zaúmniki* preconizada por Maiakóvski)³³², marionetizando as personagens, tornam explícitas as críticas do

³³¹ Referências acerca dessa experiência significativa na Alemanha podem ser encontradas em: Erwin PISCATOR. *Teatro político. Op.cit.*

³³² Trata-se de inserção na linguagem e comportamento de personagens “normais” de certos expedientes do teatro de animação. Assim, e no caso russo – vindo de uma longa tradição no teatro (Büchner, Kleist, Craig), passando por Brecht: *Um homem é um homem* – o recurso de marionetização da personagem é utilizado de modo crítico. Cf. dentre outros. Mário Fernando BOLOGNESI. *Tragédia: uma alegoria da alienação*. Dissertação de mestrado, apresentada ao Departamento de Teatro da ECA-USP, São Paulo. 1987. Silvana GARCIA. *As trombetas de Jericó: o teatro das vanguardas*

autor ao sistema que transforma e coisifica os seres humanos. O aceleração, inclusive das ações das personagens, interrompidas permanentemente, e Walter Benjamin já havia percebido isso com relação ao teatro épico (Ática, 1984), traz o chamado contragesto ou o *gestus*, que explicita dialeticamente as relações e as atitudes do indivíduo em seu mundo. De outra forma, para Benjamin, reiterando que o teatro épico é gestual, o gesto social (oposto ao caráter esteticista e grandiloquente das formas teatrais hegemônicas) é pouco falsificável: sua realização – compreendendo um início e um fechamento, pressupõe uma tomada de posição – é dialético. Assim, quanto mais interrompida for a ação (e este categoricamente parece ter sido o caso de *A ferro e fogo*), tanto mais gestos vêm, e como já mencionado, para atordoar o espectador e tornar dialético sua apreensão da obra e do mundo em que se encontra inserido. A interrupção do texto (prática próxima à técnica de montagem no cinema e também na literatura), além de priorizar e estimular a capacidade crítica, evidencia a consciência de se estar no teatro. Portanto, ao invés de emocionar de modo pacífico, o permanente (e sempre intensificado) aceleração das cenas, “espanta” e leva ao estranhamento, tendendo ao despertar da consciência crítica, por intermédio do expediente mais conhecido como efeito de estranhamento (*verfremdungseffekt*).³³³ Assim, ainda com Brecht, em relação ao texto, afirma Benjamin que (Ática, 1984: 204) a interrupção da ação: “Sem querer antecipar a dificultosa pesquisa relativa à função do texto no teatro épico, pode-se registrar que, em certos casos, bem longe de ilustrá-la ou de apoiá-la, a sua função principal consiste em interromper a ação. E não só a ação de outros, mas também a própria. O caráter retardante da interrupção, o caráter episódico do enquadramento é que fazem com que o teatro gestual se torne épico.”

A obra de Luiz Carlos Moreira, salvo melhor juízo, pelo menos na dramaturgia brasileira, caracteriza-se absolutamente nova e desafiante em sua estrutura formal. Segundo dados obtidos em processo de entrevista, Antonio Abujamra, que um dia fora assistir ao espetáculo, teria afirmado que a classe teatral pouco sabia de teatro e que lhe haviam falado horrores do espetáculo. Abujamra, sempre declarou que a classe teatral nunca estudou Brecht e, normalmente, por isso teria dificuldade em entender o que o grupo estava fazendo. Dessa forma, na medida em que teria apreciado muito o espetáculo, ele que administrava o TBC, ofereceu ao Grupo o Assobrado, afirmando que seus integrantes poderiam fazer ali o que quisessem. Por não terem dinheiro para bancar a luz e a água do espaço, o Grupo declinou do convite. Quando Moreira lhe falou de sua concepção inicial: uma fábrica *high tech*, Abujamra disse que havia sido bom que Moreira tivesse sido voto vencido, e que o elenco estava com a razão. Então, a “sujeira” (talvez se pudesse falar em poluição visual) e o pastiche colocados no palco representariam bem o Brasil. Lamentavelmente, como resultaram apenas quatro críticas acerca do espetáculo – que não o enfrentam totalmente – difícil ter idéia do que a obra teria provocado nos espectadores. Em determinado momento do processo de entrevistas, Moreira, a esse propósito lembra que *A ferro e fogo* foi uma obra que ele olhava e pensava: “aqui tem”. Apesar de, como ele mesmo diz, “todo mundo ter odiado”, foi para ele umas das experiências estéticas de que mais gostou de ter criado e ajudado a materializar. Ele ouvia muitas críticas sobre *A ferro e fogo* difíceis de serem engolidas. Alberto Guzik, por exemplo (que fez uma crítica como contribuição de amigo e que leu o texto a seu pedido), achava o texto maduro, mas que faltaria à obra aquela coisa chamada de “meia furada”. Faltariam os detalhes. Ele queria o detalhe da personagem individual para a obra “ter vida”, humanidade. Segundo as observações do crítico, apresentadas pelo diretor, sem esse “tipo de individualidade”, a personagem seria esquemática. Moreira ouvia

históricas. São Paulo: HUCITEC/FAPESP, 1987. V. MEYERHOLD. *Teoria teatral*. 4ª ed. Madrid, Editorial Fundamentos, 1982. Angelo Maria RIPELLINO. *Maiakóvski e o teatro de vanguarda*. São Paulo: Perspectiva, 1986.

³³³ Acerca do conceito, dentre outros, cf. Eric BENTLEY. *A experiência viva do teatro*. Op. cit. Gerd, BORNHEIM. *Brecht: a estética do teatro*. Op.cit. Fiana Pais BRANDÃO. (Org. e trad.). *Estudos sobre Brecht*. Op.cit. Fredric JAMESON. *O método Brecht*. Op.cit. Ingrid D. KOUDELA. *Brecht: um jogo de aprendizagem*. Op.cit.

esse tipo de comentário e confirmava, pelo menos de acordo àquilo que ele acreditava ser o teatro e sua função estético-social estar a caminho. Ele não acreditava naquilo que (e até hoje) se convencionou, a partir dos discursos hegemônicos, designar por “verdadeira arte”.

O texto foi escrito a partir das improvisações com quatro atores: Aiman Hammoud, Irací Tomiatto, Júlia Gomes e Rubens Pereira, que se rodizariam para apresentar todas as personagens da obra. Com a proibição da Censura, a montagem foi retomada meses depois e estreou com a substituição de metade do elenco: Elza Gonçalves no lugar da Júlia Gomes e Antonio Tadeu Di Pietro no lugar do Rubens Pereira. Composto por trinta e nove cenas, muitas delas curtas, às vezes telegráficas e outras vezes sem continuidade. Sobretudo, nas cenas do casal João e Terê, apesar de problema do passado, de certo modo, presentificado no presente, o autor não apresenta “explicações de natureza psicológica” ou mesmo apresenta cenas, mesmo as domésticas em chave de drama ou atendo-se à intersubjetividade. O autor não busca e não se interessa pela identificação pática. Eivado por realismo crítico-seletivo, e de acordo com proposições mais caras ao teatro brechtiano, não há reproduzibilismos que se coloquem na condição de simulacro da vida.

A ferro e fogo, sobretudo depois do processo de greve deflagrado em fins da década de 70, tenta discutir o movimento operário do Brasil daquele momento. O texto coloca, sem dúvida, e como já mencionado, a questão da luta de classes. Por esta questão, e mais de uma vez, durante o processo de entrevista que compreendeu três encontros, vários telefonemas e conversas pelos mais diversos lugares e ocasiões, Luiz Carlos Moreira, no que diz respeito à década de 1980 afirma: “À exceção de *A ferro e fogo*, e até o *Em pedaços*, eu acho que a gente não tem nenhuma obra significativa. Obra que acrescente alguma coisa ao panorama teatral, de qualidade dramatúrgica, cênica. E também do ponto de vista de ter alguma repercussão.”

Trata-se de espetáculo teatralista em todos os seus aspectos: no modo como o conteúdo é desenvolvido; no ritmo acelerado e assustador das ações: das personagens e da própria cena; na não continuidade dos assuntos discutidos em cada cena. Nesse particular, e ao longo da obra, há uma fragmentação cada vez maior e mais intensa, tanto das personagens “reais” como aquelas dos *slides* e animadas (bonecos); no trabalho desempenhado pelos atores: fazem diversas personagens, assumem função de contra-regras e assumem os bonecos.

À luz do exposto, na análise que se segue, tento apresentar aspectos significativos de cena a cena. A análise “fragmentada” por vezes imbrica uma cena à outra. Ao começar o espetáculo, os quatro atores seguram dois bonecos cada um; portanto, nessa espécie de prólogo, há 12 personagens, que entram pela área da platéia, em processo cacofônico, misturando as falas escritas às improvisações dos atores. Todos os bonecos-personagem são alegóricos e há diversas rivalidades entre alguns. Esquemáticamente: *Light* (alto astral) e Zangão (trabalhador consciente); Biriba (cheio de ambigüidade, malandro e meio terrorista) e Gagãozinho (alienado e puxa-saco); Barra Funda (tradicional e encenqueiro) e Vovó (moralista e vendedora de café na porta da fábrica). Esta personagem é a mais teatralizada. Em alguns momentos, durante as intervenções e brigas, fazendo referência ao que ocorre entre as personagens, insiste que teatro é uma coisa muito complicada; Matusalém (bebum) e Chefin (tem mania de mandão). Tal expediente traz à tona o ritmo lancinante da cena que caracterizará o espetáculo como um todo.

A próxima cena apresenta o contexto social mais amplo, o chamado chão histórico da obra – em meio a *slides* projetados, cada vez mais rápidos, apitos de trem e de fábrica – apresenta os atores como personagens anônimas. Saem os *slides*, som de multidão em plataforma de trem. Ligada a esta cena, a próxima, também em plataforma de trem, as personagens são representadas por estruturas metálicas e entulhadas, são homens-coisa; fazem uma referência visual e explícita à reificação humana. Entram novas personagens: Conquistador e

Velho (que ruge feito leão). Conquistador, no transporte público tenta tirar vantagem sexual do aperto, mas dele se aproveitam também. Espécie de “homem-sanduíche” reificado por situação aparentemente sem controle. Ele é cômico: pouca de macho para os mais fracos, e em situação de perigo, com outros mais fortes, disfarça, e como se diria até algum tempo atrás: “desmunheca.” Assim, pode-se dizer que a comicidade na obra apresenta-se invariavelmente de modo social, decorrendo de situações de que os indivíduos se cercam ou lançam mão para sobreviver. A cena mostra a multidão, o caos, a falta de regra nesse ambiente em que cada um precisa sobreviver a partir de sua capacidade de resistência. Como já aludido anteriormente, tem-se nesta cena o conceito, absolutamente antitilusionista, de montagem usado pelas vanguardas históricas européias, numa perspectiva do construtivismo russo.

Na próxima cena, a quarta, em vestiários respectivos da fábrica, dois operários e duas operárias dialogam em cenas paralelas e ao mesmo tempo. Esse recurso, em teatro, pode ser chamado de “cena suja”. Zé Carlos, politicamente mais consciente e militante e Pedro falam sobre futebol e sindicato. Maria e Rita são as personagens femininas. Maria é interessada em Pedro, e lamenta-se pelo fato de não ter conseguido comprar um vestido novo, pelo excesso de horas-extras a que é obrigada a fazer. Ambas sabem que o sindicato recomenda aos operários não fazerem hora-extra. Ao se cruzarem, há um diálogo, em jogo de paquera, entre Maria e Pedro; Zé Carlos, por considerar a chefe Rita puxa-saco dos patrões, cumprimenta-a de modo constrangido, frio.

A cena cinco desenvolve-se na linha de produção da fábrica, sem que as personagens sejam distinguidas. Novamente *slides* são apresentados, mesclados a frases soltas dos atores e ruídos fabris. A “cena-panacéia” apresenta, por meio da pressão exercida pelo ambiente, a fábrica como um espaço de sufocamento na qual se aponta e se materializam os homens-coisa, os homens-mercadoria, a contrafação profissional.

Cena seis. Em pequena e apertada casa da periferia, Lurdes, vive na casa da irmã Terê, casada com João. Premido pela vida apertada, e por certo perfil de machão, João nutre grande antipatia pela cunhada. João não sabe, mas naturalmente desconfia de que a cunhada ajuda no pagamento das contas da família.

Na cena sete, João acredita que a vida vai melhorar economicamente, por conta da aproximação do período do dissídio e pelas horas-extras feitas. Entra na plataforma do trem. Filha dele aparece em outro ambiente, diz qualquer coisa próxima por intermédio de blablação. Ruídos. A esperança de dias melhores transforma-se em uma massa humana amorfa e sem identidade. Gente, estruturas, *slides*, ruídos... tudo junto e ao mesmo tempo.

Cena oito, em cena cômica: daquelas que se designava de “humor negro”, ainda na plataforma, alguém tropeça e se segura, com tantos outros lugares para se proteger para não cair, em dedo enfaixado de um homem. Num outro foco, repete-se o texto-blablação da filha de João.

Cena nove, seguindo uma tradição em teatro, por exemplo, como aquela cena 11 de *Cala boca já morreu*³³⁴ e cena XII de *A vida de Galileu*, em que o Papa Urbano VIII (antes Cardeal Barberini)³³⁵, tendo ao fundo uma música grandiloquente, João é paramentado operário. Ao final da cena, uma nova aparição da filha de João, lancinantemente grita: Papaaaaii!!! Ela conseguiu transformar a blablação em um substantivo de natureza social.

³³⁴ Luís Alberto de ABREU. *Cala boca já morreu*. Texto ainda não publicado.

³³⁵ Bertolt BRECHT. *A vida de Galileu*. São Paulo: Abril Cultural, 1977, p.187-91.

Na cena dez, com projeção de *slides* e ruídos fabris, depois da paramentação, João movimenta-se pela linha de produção feito robô, possivelmente apresentando uma alusão ao filme *Tempos modernos* de Chaplin, *Metrópolis* de Fritz Lang e outros.

Cena onze em ritmo alucinante, e sem que nada se conclua, os gestos e as ações são díspares e não se emendam nos outros: não têm continuidade. Tudo é inconcluso. Tudo se repete: operários marcam cartão, trocam-se nos vestiários (à semelhança da cena quatro), mas as falas, agora, não se concluem. A repetição reedita o mito de Sísifo: Sísifo social e coletivo. A condenação a suportabilidade de um cotidiano sem sentido. O ritmo lancinante se acelera.

Cena doze, em expediente de teatralidade explícita, os atores desmontam parte do cenário para construir aquilo que poderia ser casa de João e Terê. Por intermédio de cena paralela, e sem trabalhar em chave dramática, mas em narrativa, cada personagem toma o público como seu interlocutor. Na primeira cena, Rita, utilizando-se de argumentos dos patrões, apresenta “sua versão” e defende a necessidade de serem feitas horas-extras por conta de ter caído a produção. Em oposição ao que defende Rita, Zé Carlos denuncia que os argumentos apresentados por ela são falsos, assim como é falsa também a tese de que a produção tivesse caído, lembrando que aquele era o período de dissídio. Os argumentos pró e contra a greve se ampliam e se aceleram. Cada um apresenta suas razões. Em determinado momento – e timidamente quebrando a exposição de argumentos, e sem que a confissão se desenvolva, tendo em vista o sentimento não avançar – Rita confessa gostar de Zé Carlos. Imediatamente, após a tímida confissão, Zé Carlos brada: - “Pau na bunda desses chefes puxa-saco!” Rita e Zé Carlos defendem seus pontos de vista. Desesperada, Rita dá grito lancinantemente ao final.

Cena treze. Tendo em vista o tom dramático, por meio de expediente metateatral, ao retomar a primeira cena, o boneco Chefim – o boneco que tem o poder naquele espaço – interrompe a cena e pede aos outros atores para assumirem sua condição de atores-manipuladores. O recurso de fratura, mais uma vez, evidencia que o que interessa não é sequer os pontos de vista pessoais acerca da greve.

Cena quatorze. João chega enraivecido em casa e fica mais ainda quando vê Lurdes deitada no sofá. Por culpa dela, afirma que não poder mais trepar com a mulher em paz. Mais que isso, afirma que em trinta e quatro anos de vida nunca havia brochado. Terê aparece e interpela os dois solicitando para acabar com a discussão. Apito de trem.

Repetindo o mesmo expediente da doze – e novamente, mesmo a partir de tom confidencial –, a cena quinze não resvala para a intersubjetividade característica do drama. Lurdes e João falam diretamente ao público. Lurdes diz-se viúva e sabe estar incomodando. Lembra que pouco antes do casamento da irmã com o cunhado este tentou agarrá-la. João não queria que a cunhada morasse na casa, mas com a situação econômica apertada, concordou. Afirma que mesmo casada a cunhada “dava bola” para ele. Sente-se muito incomodado por ela dar coisas para suas filhas e ajudar em casa. Afinal, ele é o chefe da família. Acredita que com o dissídio e a promoção que possa receber, tudo irá melhorar. Se seus argumentos são verdadeiros ou não, não se sabe. O autor não se interessa em revelar tais questões.

Cena dezesseis em uma plataforma lotadíssima, composta por pessoas-estrutura. Um moleque fala, sem parar a um velho, desempregado e pedreiro. O moleque cede seu lugar para o velho sentar-se, em banco repleto de inexistentes pessoas. Há uma mulher gorda repleta de pacotes. Uma irritação geral no ambiente: decorrente do trem não aparecer. Velho conversa com homem que não pode mais chegar atrasado no trabalho. Ao chegar, o trem já vem lotado.

Na próxima cena, há uma repetição intensificada e mais acelerada das cenas quatro, onze e doze. Mais rápida, mais suja e sem qualquer percepção de conclusão. A aceleração da vida e do trabalho rouba as mais simples formas de relação. A reificação se encaminha ao paroxismo.

Cena dezoito: Maria, Rita, Pedro e Zé Carlos encontram-se em uma fila para almoçar. Depois de indiretas, Pedro convida Maria para ir ao cinema naquela noite. Convida os outros parceiros que recusam o convite: Zé Carlos tem reunião no sindicato e Rita vai fazer hora-extra. Maria está com cólicas. Rita e Zé Carlos estranham-se por suas convicções políticas serem diferentes. As novas listas de horas-extras devem sair. Zé Carlos reitera que não ficará caso seja escalado: tem reunião no sindicato. Pedro diz que também não ficará. Pretende “zoar” com Maria (que, ao ouvir isso, fica felicíssima).

A cena dezenove inicia-se com apito de fábrica. Atores desmontam “restaurante” para “montagem” da casa de João. Projeção de *slides*. Brilhos de fornalha e faíscas de solda elétrica. Em casa de João e Terê, Maria Isabel, filha do casal, olha uma revista. Ao ver alguém na revista, Maria Isabel pensando ser Terê, chama de mamã. Terê diz não ser ela. Mostra-se à filha por intermédio de *slide*, em que aparece desleixada e envolvida nos trabalhos domésticos.

Na cena vinte, ficam dois *slides*: de Terê, “descuidada” e a outra mostrando uma mulher-objeto. João olha as duas projeções enquanto tira a roupa.

Cena vinte e um. Terê e Lurdes preparam o jantar. João, meio embriagado, leva Pedro para jantar e dormir na casa. Mal estar. Lurdes dorme na sala e não há outro espaço. Irmãs apreensivas com a atitude de João. As quatro personagens falam ao mesmo tempo. Em conversa com João, Terê que diz não ser possível que Pedro fique para dormir. João diz que a casa é dele: ele manda e nela faz o que quiser. Terê insiste que a irmã não pode dormir com um estranho. Diálogo difícil. João está prestes a bater na mulher. Pedro afirma, em diálogo também difícil, que foi obrigado a fazer hora-extra com João. Eles pararam em um bar.

A cena vinte e dois inicia-se com um apito. Do quase tapa dado em Terê, João, em lapso de tempo, próximo a um *gestus*, segura a alça imaginária, no trem imaginário. Idem as outras três personagens que se sacolejam, em sinfonia de bocejos. Por conta da obra não transitar em chave dramática, o clímax anunciado não se concluiu: não há catarse.

Na cena vinte e três, e de modo mais acelerado, retomam-se as cenas: quatro, onze, doze e dezessete. Fim da cena, e como tem acontecido, Chefim aparece e pede aceleração da produção. Diz à Rita que será necessário fazer horas-extras. Falam comendo: Zé Carlos, Barra Funda, Chefim, *Light*. Na seqüência, e sem avisos: Maria, Pedro, Rita e Zé Carlos retomam falas anteriores, de modo fragmentado, cujos assuntos são cinema e sindicato.

Cena vinte e quatro, de modo lancinante e acelerado, atores falam e fazem ruído de máquinas. Atores, manipuladores e bonecos, em situação de paroxismo: de fragmentação, de aceleração, de reificação se convergem e confluem em estouro. Projeção de *slides*, brilho de solda e fornalha. João aparece em todos os *slides*, até dominar todas as telas. Ao final, João, periferia, criança, futebol: tudo aparece junto. Pedro e Zé Carlos, Maria e Rita, sendo que a última afirma que, de acordo com a lista de hora-extra, todos foram escalados para ficar aquela noite. Maria interrompe Pedro, lembra do programa noturno. Aparece Chefim falando das horas-extras. Rita diz não poder obrigar ninguém a fazer as horas-extras. *Light* aparece. Maria, em alusão ao encontro, corre para aliviar-se de gases. Gagãozinho vai fazer hora-extra. Zé Carlos é perseguido por seguranças. Confusão geral. Maria corre para se aliviar. Pedro diz a Maria que qualquer dia um encontro deles dará certo. Em situação cacofônica e polifônica falam: Rita, Terê, Velho, Terê, João, Moleque da plataforma, Zé Carlos, Homem que não pode chegar atrasado, Chefim, Rita, Maria Isabel tudo junto. João grita:

Chegaaaaa!!!! É acordado pela mulher. Teve um pesadelo. Vida doméstica e fábrica estão absolutamente misturadas. Ambas se caracterizam em pesadelo, em repetição sufocante, reificante. Projeção de *slides*: *closes* de João e de rostos na multidão. Nesse momento, a dramaturgia, fragmentada desde o início, sofre uma fratura total. A partir desse ponto – uma gravação afirma: “Nesse pesadelo nos encontramos.” O pesadelo da vida real, da vida coisificante. A obra passa a discutir o movimento operário e basicamente abandona a divisão dos núcleos anteriores.

Cena vinte e cinco, a partir da justaposição de falas ao vivo e gravadas, são apresentados pontos de vista antagônicos acerca do papel do trabalhador e da necessidade de sua participação política na vida e na história. Em cena, há uma preparação para caracterizar a situação de uma classe que começa a se movimentar e cujo caminho será a greve, o embate, a luta política.

Na cena vinte e seis, as duas atrizes deslocam-se da cena anterior e representam mulheres de trabalhadores. Uma tem o marido participando do sindicato, a outra é fascista, conservadora e dominada por uma ideologia veiculada nas mais diversas instâncias da vida social, sobretudo as midiáticas. Por certa solidariedade a seus maridos e por discordarem politicamente, as mulheres atracam-se. Reiterando e aprofundando o que começou a ser mostrado na cena anterior, através do recurso das mulheres, descortinam-se diferentes pontos de vista que irão dividir os trabalhadores a partir de correntes que se chamavam então esquerda e direita dentro do movimento. Nesse particular, é importantíssimo lembrar que aquelas mulheres que não trabalhavam fora, mas em casa, tiveram nas greves deflagradas no final dos anos 70 em São Paulo, mas não exclusivamente neste Estado, um papel importantíssimo e mobilizatório.

Na próxima cena, e deflagrando um processo de greve, contra a exploração e os processos de hora-extra, três trabalhadores fazendo piquete desprezam um fura-greve.

Na cena vinte e nove, operários, alguns sindicalistas ligados à tendências de esquerda, conversam sobre o piquete. Um deles diz que não vai participar da greve, mas vai para casa fazer laje. Outro se opõe à greve. Ninguém queria a greve, mas reconhecem que é preciso fazê-la. Esses pontos de vista caracterizam mais que um impasse: a classe trabalhadora não estava organizada para uma greve, muito menos para a tomada do poder. Projeção de *slides* apresentando piquetes e greves deflagradas durante aquele momento na vida social brasileira. Sons de conclamação. Chamadas à mobilização e à greve, palavras de ordem tentam insuflar os ânimos.

A cena trinta inicia-se com um som de sirene de carro de polícia. *Slides* apresentam processos de confronto entre policiais e populares. Atores deslocam-se pelo espaço dependurando bandeiras (em que estão estampados seus próprios rostos: afinal, eles representam a classe trabalhadora). Ruídos de bombas. Fazendo uma paródia à fé de tanta gente doutrinado pela religião, de modo semelhante ao ocorrido em política, um ator é despido e crucificado em X em uma grande engrenagem que domina a cena. O ator crucificado é torturado por outro. Em um canto, próximo da platéia, uma atriz esquarteja um boneco, como se torturando a si mesma. As personagens falam em coro, no palco, agora, todo iluminado com velas. Torturado deixa a “engrenagem-crucificante”, aproxima-se da atriz que esquarteja o boneco (a si mesma) e, juntos, retiram pequenos objetos de dentro do boneco para colocá-los em uma taça. A dupla dirige-se à platéia oferecendo aos espectadores aquilo que foi retirado de dentro do boneco: porcas e parafusos metálicos. Climatiza musicalmente a cena, uma trilha com canto gregoriano. A taça, o cálice da consagração (cálice bento) era um funil de metal, é erguida e consagrada. Alusão aos processos de tortura, sobretudo naquele momento histórico, ao trabalhador comum e às instituições – ditas “braços armados” do Estado – promotoras de tais atos. Dessa forma, a fábrica (alegorizando o sistema predatório, desumano, onde repousa e faz agitar o “deus mercado”) e

a religião como ópio que espiritualiza a matéria, docilizando-a e também ao trabalhador torturado. O trabalhador é oferecido (em sacrifício) como mercadoria: crucificado pelas engrenagens do capital. Na cena, em significativo processo ritualístico, depois do corpo esquartejado e as bandeiras serem recolhidas, uma atriz afirma que já não é Rita, Maria, Zé Carlos: “Somos uma classe, uma idéia, uma bandeira.” Irací Tomiatto, com relação a esta cena, apresentava uma parte do evangelho, segundo São Matheus, mas adulterada, absolutamente imóvel, agachada no chão. A comunhão com (o corpo de) “Cristo” se transformava em comunhão por intermédio dos objetos produzidos/manufaturados pela classe operária. Lembra, ainda, a atriz, Irací Tomiatto, mais de uma vez, no Auditório Augusta ter percebido um espectador que, pela expressão fisionômica, estava pronto a matá-la de ódio.

Na próxima cena, Matusalém, bêbado como sempre, e Gagãozinho (apresentado inicialmente como alienado e puxa-saco) observam o crucificado. Zangão (que representa o trabalhador consciente) diz: “É preciso fazer alguma coisa.”

Na cena trinta e três descem o crucificado, que é retirado da engrenagem, para ser “jogado na vida”, jogado na história. Já vestido, como os outros, o crucificado segura a invisível alça do invisível trem. Fora do trem e já na fábrica, batem o cartão de ponto. A greve não deu certo. Pontos de vista políticos entre os trabalhadores são antagônicos: trem, cartão de ponto, linha de produção... Tudo se mistura. Alguém faz uma alusão àqueles que “foram longe demais”: a lei de segurança pesa por sobre todas as cabeças. Cartão de ponto, trem, sirene. Saem do trem, cartão de ponto. Críticas à situação, chefe se aproxima, desconversam. Hora-extra. Irritação. Sirene. Cartão de ponto. Braço erguido. Discussão. Trem enguiçou. Depredação: revolta da população pela falta de condições.

Na cena trinta e quatro há um quebra-quebra generalizado em câmara lenta, com muitos efeitos visuais. O trem é destruído. Projecção de *slides* e sons reais de revolta.

Na próxima cena – absolutamente, como todas as outras, anti-dramática, do ponto de vista do assunto – alguém se indaga e pergunta: “Pra que fazer isso?” A cena apresenta um processo clássico de conflito de idéias acerca da melhor tática a ser adotada pelos trabalhadores. Alguém diz ser um desabafo. Alguém constrói um prédio, o outro um automóvel e outro, mais distante, trabalha na estrutura metálica. Alguém diz que é preciso acabar com tudo, outro fala na necessidade de uma greve geral, um terceiro não quer confusão. Alguém, referindo-se ao outro como camarada, alega que é preciso avançar e retroceder; de que é preciso que exista “gente nossa” no governo, de que é preciso aproveitar as eleições e entrar com tudo. Falam em escala móvel de salário, inflação e garantia de emprego. Trabalhadores discutem sobre a liderança do movimento, de que o processo eleitoral foi roubado, de que há pelegos e de que não têm representatividade na sociedade.

Na cena trinta e seis, os atores fixam os olhos em um ponto qualquer do fundo da platéia. Surgem cartazes. Estes desfraldam bandeiras. Neste “literaturalização” da cena, como recomendava Brecht, aparecem as seguintes frases: GARANTIA DE EMPREGO. ESCALA MÓVEL DE SALÁRIOS. LIBERDADE SINDICAL PARTIDÁRIA. ABAIXO AS LEIS DE EXCEÇÃO. POR UM GOVERNO DOS TRABALHADORES. CONSTITUINTE. ABAIXO O IMPERIALISMO. REFORMA AGRÁRIA. PELA EXPROPRIAÇÃO DOS MONOPÓLIOS. PELA EXPROPRIAÇÃO DOS BANCOS. Em uma faixa aparece: GREVE GERAL.

Na cena trinta e sete, em processo de copla, um coreuta se destaca com palavras de ordem ao que é imediatamente respondido pelo coro, com a palavra merda.

Na outra cena, elenco promove um quebra-quebra geral violento. A estrutura cenográfica é destruída, em alusão às proposições de certo socialismo utópico de fins do século XIX que acreditava ser necessário

destruir a fábrica que massacrava o trabalhador. Projeção de *slides* concernentes aos processos de barbárie do mundo. Sons lancinantes.

Na última cena, terminado o quebra-quebra há um operário morto. Tudo destruído. Os operários que sobraram, feridos, e em cantos distintos, preparam-se para a “batalha final”. Os grevistas, separados, continuam em processo de reificação. Isolados, com ferramentas nas mãos, sem conseguir controlar suas vidas, sem consciência de si mesmos, do em si do para si enquanto classe. Alguém pergunta se todos estão preparados para aquela que representaria a batalha final. Empunhando diferentes ferramentas, colocam-se em prontidão. Entra uma gravação pontificando: preparar, apontar. Explosão de tiros e bombas enquanto a luz cai em resistência. Derrocada da greve, dos descontentes, das esquerdas sempre fragmentadas: ideologia burguesa, liberalismo e religião unidos vencem aquela batalha, aquele momento.

A babel mostrada pela obra, correspondendo a uma profusão de imagens lancinantes do contexto histórico daquele momento: por intermédio dos recursos dos *slides* ou da forma adotada pelo espetáculo, pré-pós-figuram a mesma divisão, a desorientação, a fragmentação, a reificação, os “dialetos” mesclados às retóricas de um momento. Espetáculo incomodante, fascinante, esbofeteante. Arte tomando um ponto de partida cumprindo um de seus papéis.

Luiz Carlos Moreira, sem a menor felicidade, afirma: “O espetáculo termina assim: cada trabalhador, dentro de seu ambiente de trabalho, com uma ferramenta na mão. Rajadas de metralhadora fora. Naquele momento, a gente não tinha claro que o sistema era muito mais sofisticado e que comia a gente por dentro. No fundo, é a social democracia que virou o Partido dos Trabalhadores. A própria classe operária, através de suas organizações e de suas lideranças, ela mesma que acaba neutralizando a possibilidade revolucionária por meio de um processo de cooptação doloroso, desastroso. O controle social, não é só pela porrada. Uma classe quando é hegemônica ela o é em todos os âmbitos da vida social: nos sentimentos, nos valores, na visão de mundo, nos quereres, nas vontades. Normalmente, o que querem as pessoas é determinado pelos valores (im)postos pela classe dominante. Ao assumir os valores da classe dominante, e isso é terrível, no fundo quem impede a revolução é a própria classe operária. Essa não é só uma questão de vanguarda e de liderança. Nenhuma liderança se impõe se não for reconhecida como liderança. Ela está falando aquilo que a classe que ela representa quer que ela diga. Isso de outra forma se traduz em uma fala que eu uso muito, por estar na periferia. O movimento popular que eu vi nos anos 1970 acabou. Liderança popular hoje, ou é gerente de ONG ou é cabo eleitoral. Acabou!”

FICHAS TÉCNICAS DOS ESPETÁCULOS MONTADOS PELO APOENA/ENGENHO

MÃOS SUJAS DE TERRA (1979-1980) Texto, adaptado de conto de Josué Guimarães: Luiz Carlos Moreira.

Direção, cenários e iluminação: Luiz Carlos Moreira. Elenco: Aiman Hammoud, Flávio Dias, Irací Tomiatto, Júlia Gomes, Danielle Palumbo (depois Leide Câmara), Reginaldo Araújo (depois Luiz Carlos Moreira e Adelmo de Freitas), João Checa (depois Luís Antonio Brock). Músicos (ao vivo): Carvalho Bastos, Chico de Abreu, Renato e Priscilla Ermel. Composição: Priscilla Ermel e Sérgio Sá. Direção Musical: Priscilla Ermel. Teatros em que o espetáculo se apresentou: Anchieta, Arthur Azevedo, Eugênio Kusnet, João Caetano, Martins Pena, Paulo Eiró, Sala Guiomar Novaes. Apresentação na Escola Estadual D. Pedro II, em São Miguel Paulista e em Campo Grande, MS.

A FERRO E FOGO (1981-1982) Texto: Luiz Carlos Moreira. Direção e iluminação: Luiz Carlos Moreira. Elenco: Aiman Hammoud, Antonio Tadeu Di Pietro, Elza Gonçalves, Irací Tomiatto (na versão censurada, que não chegou a estrear: Aiman Hammoud, Irací Tomiatto, Júlia Gomes e Rubens Pereira). Cenografia:

Cláudio Lucchesi.. Figurinos e adereços: Attilio Bellini Vaz, Célia Orlandi e Reinaldo Renzo. Trilha Sonora: Oswaldo Sperandio. Fotos: Ricci. Teatros em que o espetáculo se apresentou: Arthur Azevedo, Assobradado do TBC, Auditório Augusta. Apresentou-se ainda: Sindicato dos Químicos e Marceneiros de São Paulo; Metalúrgicos de São Bernardo do Campo e Diadema, Guarulhos, Santos e São José dos Campos.

MISTÉRIO DAS FIGURAS DE BARRO (1983) Texto, adaptado de obra de Osman Lins: Luiz Carlos Moreira.

Direção: Luiz Carlos Moreira. Cenografia, figurinos e adereços: Luis Carlos Rossi. Direção musical: Regina Lucatto. Música ao vivo: Carvalho Bastos. Elenco: Antonio Tadeu Di Pietro, Irací Tomiatto, Waterloo Gregório. Teatros em que o espetáculo se apresentou: Experimental Eugênio Kusnet, Municipal de Santo André, Conchita de Moraes (Santo André). Apresentou-se também em São Mateus, Zona Leste de São Paulo e Osasco, na Vila dos Artistas.

ELDORADO (1985/1986) Texto, direção e iluminação: Luiz Carlos Moreira. Elenco: Antonio Amadeu, Cuberos Neto, Idelene do Amaral, Irací Tomiatto, Márcia De Vecchi, Nivanda Santos, Raphael Messias, Renato de Moraes. Direção musical: César Assolant. Músicas: César Assolant (composição e arranjos); Luiz Carlos Moreira (letras). Preparação vocal: Tato Fischer. Coreografia: Dagmar Dornelles. Cenários e figurinos: Lica Neaime. Cenotécnica: Jorge Ferreira, Roberto Dias. Adereços: Antonio Rodante. Cartaz: Carlos Palma. Teatros em que o espetáculo se apresentou: Arthur Azevedo, João Caetano.

CURTO-CIRCUITO (1986-1987) Texto: Timochenco Wehbi. Direção, iluminação e cenografia: Luiz Carlos Moreira. Elenco: Celso Cardoso, Cuberos Neto, Irací Tomiatto, Marcelo Bazani, Marli Hatum Corrêa, Wilson Damas. Sonoplastia: Celso Cardoso. Operação de som: Luzia de Ávila Cameron. Figurino de Pierrot: Oswaldo A. Faustino. Cartaz: Cláudio Lucchesi. Fotografia: Franklin Nolla. Realização: Apoená/Engenho e Cooperativa Paulista de Teatro. Teatros em que o espetáculo se apresentou: Mazzaroppi, João Caetano, Eugênio Kusnet.

SONHO DOCE (1988-1989) Texto: Celso Cardoso e Will Damas. Direção: Carlos Tamanini. Elenco: Celso Cardoso, Guilherme de Freitas, Irací Tomiatto, Luzia Cameron, Marli Hatum Corrêa, Nilda Bastos, Neide Rossi, Paulo Fabiano, Selma Felipe, Will Damas. Cenário e músicas: Celso Cardoso. Concepção visual e bonecos: Antonio Rodante. Adereços: Beto Pacheco e Tide. Iluminação e administração: Luiz Carlos Moreira. Sonoplastia e operação de som: Maninho. Percussão ao vivo: Mauro Nnobuga, Eddy Wagner. Cenotécnica: Jacinto, Evandro Jorge. Teatros em que o espetáculo se apresentou: Mazzaroppi, Martins Pena.

À GUIA DE CONCLUSÃO

"Atualmente", queixou-se o sr. K., "existem muitas pessoas que se gabam de poder escrever grandes livros inteiramente sós, e isso tem a aprovação geral. O filósofo chinês Chuang-Tsé escreveu, na idade madura, um livro de cem mil palavras, do qual nove décimos eram citações. Entre nós, livros assim não podem mais ser escritos, pois falta o espírito. Em consequência, as idéias são apenas de cunho próprio, parecendo preguiçoso aquele que não as produz em número suficiente. É certo que assim não há idéias que sejam tomadas de outros, e também não há formulação de uma idéia que se pudesse citar. E como precisam de pouca coisa para sua atividade, essas pessoas! Uma pena e algum papel é tudo o que podem exhibir. E sem qualquer auxílio, apenas com o mísero material que uma pessoa levaria nas mãos, são capazes de erguer suas cabanas. Desconhecem edifícios maiores que aqueles que um indivíduo é capaz de construir."

Bertolt BRECHT. *Originalidade*, In: *Histórias do Sr. Keuner*.

Em uma de suas *Minima moralia*, Adorno discorre acerca da importância da "faxina" e da concisão ao escrever. Recomenda ao escritor o destemor ao cortar: tudo quanto for supérfluo ou desnecessário, para, dentre outros bons serviços (se for o caso), evidenciar as idéias principais de um texto. Impressionante tudo o que se lê para conseguir – quando se consegue – escrever uma tese. Corta-se muito, faxina-se muito. Difícil, entretanto, conquistar o estado segundo o qual: "(...) quem não quer fazer concessão alguma à estupidez do senso comum, tem que se precaver para não enfeitar estilisticamente pensamentos em si mesmos banais." (ADORNO, 1992: 74) Impressionante o quanto se repete o já apresentado, como afirma Certeau, reiterando Michelet, em *Escritas e histórias* que escrever é um caminhar e um trabalho sem tréguas: "(...) pela força do desejo, sob as esporas de uma curiosidade ardente que nada poderia deter." (CERTEAU, 2006: 13) Exercício de um procedimento cujo resultado, conforme lembra Foucault, não corresponde ao desejo ou àquele que exerce o poder. Escrever como exercício que imbrica originalidade e citação. Em que ambos, ao excesso, se caracterizam problemáticos. Luta contra um tempo cronológico estrangulante. Lutar contra as idéias-palavras.

Falar de um período recente, que se viveu, significa imbricamento entre uma memória, aparentemente acomodada/construída e a destruição/reconstrução desta para construção de uma outra, que pode, no melhor e no pior dos casos, tanto reiterar impressões originais como trazer outras absolutamente novas e inusitadas. Nesse processo de revisitação, repleto de discursos e de experiências, reiteradas ou negadas, de sujeitos vivos e mortos, vem à consciência a percepção segundo a qual a história pressupõe o trabalho de tessituras em que objetividades e subjetividades estão permanentemente em choque, orientando e (des)orientando a junção de tantos achados encontrados nesse processo de andança em confronto com o aquietado. Nesse metafórico processo deambulatório.³³⁶

Em meio às dificuldades, quase uma pororoca de dois fluxos, por vezes mais calmos, sempre contrários, desarmônicos permanentemente, sempre torrenciais a paixão de quem viveu um período caracteriza-se na matéria do exageramento. Faxinar as coisas representa quase uma espécie de expulsão de momentos carregados e construídos por tantos sujeitos pouco considerados. Sujeitos que precisam constar porque estiveram presentes e fazem parte da História. Faxinar, enfim, na perspectiva aqui apresentada, representa quase um processo genocida: retirar aquele que não havia constado da história.

Durante toda a década, a rua voltou a ser o *locus* do grito, da contestação e da reivindicação tanto individual como coletiva. Se durante a ditadura militar, a despeito de tantas injunções cerceativas, o espetáculo

³³⁶ Cf. Michel FOUCAULT. *A ordem do discurso*. São Paulo: Edições Loyola, 1996.

teatral, em muitos casos, foi uma das únicas trincheiras de resistência à ditadura, com a distensão (ou abertura do sistema político) os espaços institucionais e reivindicatórios se ampliaram, por contradições do próprio aparelho estatal. Seguindo um complexo processo dialético de concessão e de conquista, a rua voltou a ser do povo. Nessa retomada, em determinados momentos, os teatros esvaziaram-se, por justo motivo.

Originalidade... Pode-se falar em originalidade na história? Qual seria o lugar da originalidade na história? Trata-se de uma questão absolutamente impossível de ser respondida, na medida em que existem diversas epistemologias para esse trabalho de revisitação crítica dos acontecimentos. Então, talvez original, do ponto de vista documental e do trabalho demandado pelo historiador, seja aquele apresentado por José Saramago, no interessante *Todos os nomes*³³⁷. Neste romance, as ações passam-se principalmente na Conservatória Geral do Registro Civil, sendo seu protagonista um auxiliar de escrita ou arquivista chamado Sr. José. De coleções de artigos de jornais sobre celebridades para preencher o tempo, o Sr. José tenta manter um arquivo pessoal, furtando informações da repartição em que trabalha de celebridades em um fichário pessoal, só seu. Dava-lhe um enebriante prazer poder desafiar o acaso e a vida sem sentido que lhe era dado viver. Assim, a partir de uma série de pequenos delitos, inicia um processo maior de investigação a partir da descoberta acidental de uma ficha de uma mulher anônima grudada à de uma celebridade. Da manipulação de fichas, por intermédio de uma investigação indiciática repleta de peripécias, de todo tipo de transgressão José forja autorizações da monumental e kafkiana Conservatória, e passa – tomando o cuidado de manter estirado o cordão de Ariadne – a procurar pistas de sua nova descoberta (ou fichada). Cada vez mais ousado, José dá início à sua trajetória e processo investigatório indo à casa de nascimento de sua fichada. Ao saber do suicídio desta, a obstinada personagem segue incansavelmente todas as pistas, subvertendo toda sua vida, e aquela institucional desordenando-as completamente. Ao fim, e por recomendação de seu atordoante chefe, José dirige-se ao labiríntico espaço em que estão as fichas dos mortos da Conservatória, para retirar à de sua antes anônima desconhecida de entre os mortos e voltar a fazê-la constar do fichário dos vivos.

Obra monumental e de igualmente monumental originalidade. A protagonista adota um processo-procedimento transgressor de pesquisa, sem negligenciar qualquer indício, fio ou rastro. Pesquisa com o mesmo estofo e a partir de astúcia semelhante àquela apresentada por Carlo Guinzburg com relação a Morelli/Ivan Lermolieff, em *Sinais: raízes de um paradigma indiciário*.³³⁸ Assim, de apenas um mero, mas consciencioso arquivista, José se transforma em detetive e demiurgo ressuscitador de uma nova, ainda que morta vida. Ele pereniza um obscurecido e esquecido ser.

Por entre os infinitos corredores, gavetas, papéis, publicações, documentos, películas, de instituições públicas e particulares; residências particulares, de muita conversa, o historiador precisa de muita originalidade também e quase infinita capacidade para o trabalho. Para o trabalho de descobrir os objetos, para enxergá-los, para analisá-los, para ressignificar-lhes os sentidos... Precisa sobretudo estofo para denunciar aquilo que possa tê-los opacizado. Não tenho idéia de que tenha conseguido conquistar algum desses atributos, mas, em oposição a isso, a certeza do muito trabalhado e do outro tanto ainda a fazer.

Ressuscitei muitos momentos da história social, política e estética de uma cidade-estado em que muitos sujeitos conseguiram por poucas vezes estar em uma de suas ágoras. Abriram-se ou reabriram-se as porteiras, de tantas cancelas da memória, não minha, também minha. Estardalhaço e escarcéu de tantos sujeitos fora e dentro do palco, próximos e distantes dos espaços de participação.

³³⁷ José SARAMAGO. *Todos os nomes*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

³³⁸ Carlo GINZBURG. *Mitos, emblemas e sinais: morfologia e história*. Op. cit.

A realização desta pesquisa possibilitou-me processos de troca de experiência, sobretudo pelas entrevistas, absolutamente antológicas. Vivi momentos de forte emoção. Tenho dito a tantos que me conhecem, e há longos anos, que o teatro paulista tem diversos e imprescindíveis sujeitos, mas, para mim, a tríade: César Vieira, Luís Alberto de Abreu e Luiz Carlos Moreira representam dignidade, alento e certeza de que é preciso insistir. Em determinado momento da entrevista com o segundo deles, desenvolvida com o também grande mestre Ednaldo Freire, Luís Alberto de Abreu, emocionado, afirma:

Com relação a esse período [década de 1980] tem duas coisas. O que me guia é uma necessidade de expressão: de colocar o real dentro do imaginário, dentro da expressão simbólica. É isso que eu acredito que faz a peça andar. Colocar as duas faces da vida é possível através da expressão simbólica e mudar o real. As idéias decadentistas não me pegam muito, não. Essas idéias de final dos tempos, final do mundo... Elas não me pegam. Eu sempre achei estranha essa visão cética e achava que havia alguma coisa errada nessa forma de pensar. Sempre defendi a manifestação da vida. Nunca falei em morte do teatro. Para mim o teatro nunca morreu ou esteve perto disso. Sempre me pautei, antes inconscientemente, mas agora conscientemente, na idéia de que quando algo está fenecendo, algo está nascendo. Meu olho está sempre atento para o que está nascendo. Não tenho paciência ou vocação para reformar a decadência. A valorização dos decadentismos, ceticismos, niilismos nunca foram meus caminhos. Por outro lado, um pouco dessa preguiça, desse tipo de divertimento egoísta me parece um pouco a água do besteiro. Pra mim a expressão simbólica é tão importante e fundamental que se for para brincar, faz sentido quando isso pode me levar a propor uma festa. Festa mesmo, com todo mundo presente nesta festa. Acho que isso tudo entra como uma expressão do espírito. Claro que o intelecto também se faz presente. O espírito também é mente, é carne, é fluido. A coisa, me parece, é mais por aí. Então, o besteiro ou essa coisa feita mais para o entretenimento não me pega, não. Esse teatro burguês que tenta se renovar onde não existe mais possibilidade de renovação, como disse, não me pega. Assim como em certas manifestações chamadas de arte conceitual, me parece, que não tem mais renovação. Arte, que é expressão do ser humano, ser reduzida a um conceito... Não sei, conceito é pré. Pré arte. Arte é outra coisa: é fundamentalmente troca de experiência. O tempo inteiro como autor e artista eu me pauto permanentemente nisso. Na expressão, na expressão de excelência, na expressão performática. A arte tem de ter isso pra mim. Poesia não é palavra. Por detrás das palavras têm muitas outras coisas: palavras são sínteses em torno da experiência humana. Se for apenas manejo, manipulação de palavras, retórica isso não é nada.

Muitos são os teóricos que denunciam uma permanente crise na cultura como um todo e na produção teatral brasileira. Alguns desses autores foram apresentados ao longo desta reflexão. Dentre aqueles que denunciam avaliações derrotistas contidas em tais afirmações, fruto da parcialidade contida nesse dolorido torcicolo cultural, Claudia Braga apresenta excelente reflexão apontando muitas das variáveis presentes em prognósticos tão parciais. Desse modo, finalizando um dos capítulos de seu livro, a autora afirma com relação ao trabalho dos críticos (de outro período histórico, mas pertinente ao que se encontrou, em boa parte do material consultado, na década de 1980):

(...) as lamentáveis apreciações da “crítica especializada”, que veementemente decretaram a decadência do teatro brasileiro no período aqui abordado [século XIX], foram ocasionadas não apenas pelo tradicional preconceito do “clássico” contra o popular, como também por um certo desconhecimento de nossos teóricos tanto das obras quanto do contexto histórico em que foram criadas. Os equívocos de leitura e avaliação das obras produzidas à época, disseminados à exaustão e cujos exemplos aqui apresentamos, infelizmente dificultaram sobremaneira uma análise isenta da “orgânica unidade (de toda a) dramaturgia brasileira” que já deveria ter-se produzido, determinando,

indesculpavelmente, o quase que total esquecimento de autores, atores e obras de vasto período de nossa história cultural.³³⁹

Documentos visuais, escritos, sonoros, visuais foram consultados, manipulados, desenvolvidos para mergulhar num período recente da história do país e da cidade, no sentido de revelar e desopacizar tantas ações e sujeitos apresentados ou escondidos em “visões da história”. Em certos momentos da história – de acordo com os interesses que investem na continuidade do *status* e na permanência de como se encontram as diversas formas de relação social – é preciso denunciar e evidenciar o alardeamento de discursos derrotistas e terroristas para a manutenção dos interesses dos Estados ou grupos hegemônicos. Com a crise política mundial iniciada em fins da década de 1970, o realinhamento das bases econômicas apontava como fundamental aos interesses, dos então chamados países do primeiro mundo, a necessidade de manutenção na crença segundo a qual se vivia no melhor dos mundos, a despeito dos problemas decorrentes dos passageiros problemas econômicos. Eric Hobsbawm (1995: 393-420) nomeia e aponta os problemas econômicos vividos pela totalidade dos países. A partir de fins da década de 1970 percebe-se um mundo que perdeu suas referências, resvalando para a instabilidade e a crise. A manutenção de uma fraseologia negativa alimenta a idéia da existência da esperança, por um lado; e, outro lado da mesma moeda perversa, a proposição saudosista-simbólica – segundo a qual, fazendo alusão ao período ditatorial – dentre outros de: “eu era feliz e não sabia.” Claro que não foram os usuários a fabricar, mas muitos proprietários de automóveis – dos mais simples aos mais luxuosos; dos carros-passeio aos utilitários; dos particulares aos táxis; dos particulares aos públicos – ostentavam nos espaços envidraçados de suas conduções esta convicção tão oportunista àqueles que recentemente haviam deixado o poder, mas cujos traços, parafraseando um trecho de *A mãe* de Bertolt Brecht – adaptada da obra homônima de Gorki –, permaneciam presentes pelas mãos de seu “autoritário e eficiente trabalho”.

A reflexão aqui apresentada desenvolveu-se a partir de um recorte horizontal (década de 1980), espreado por questões políticas e culturais, sobretudo na cidade de São Paulo; e um outro, vertical, que analisou aspectos das trajetórias do Teatro Popular União e Olho Vivo e Apoená/Engenho. Articulando, ainda, recorte horizontal ao vertical, sistematiza-se, aqui, tendo em vista as observações já mencionadas, o levantamento da produção teatral adulta apresentada na cidade de São Paulo, na década definida como objeto de análise.

À sensação de alívio trazida pela conclusão de um trabalho afigura-se outra (mesmo sendo inútil a ela referir-se) de incompletude... Entretanto, a despeito de tantas omissões, descontroles, imprudências... muitas vozes foram aqui trazidas para (re)organizar uma produção partilhada por tantas vidas – voltando ao começo (a primeira epígrafe apresentada na Introdução) – “(...) nessa imensa avenida chamada Brasil.”

³³⁹ Claudia BRAGA. Entreato: o olhar da crítica. In: *Em busca da brasilidade: teatro brasileiro na Primeira República*. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: FAPEMIG; Brasília: CNPq, 2003, p.40.

BIBLIOGRAFIA

GERAL

- 90 charges diretas 89. *Seleção das 90 melhores charges de Glauco e Spacca publicadas na Folha de São Paulo*. São Paulo, s/d.
- ABRAMO, Claudio. *A regra do jogo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- ADORNO, Theodor. *Palavras e sinais: modelos críticos 2*. Petrópolis: Vozes, 1995.
- _____. *Minima moralia*. São Paulo: Ática, 1992.
- _____. *Theodor W. Adorno*. São Paulo: Ática, 1986.
- _____. e HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Carlos Drummond de Andrade – poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Companhia José Aguilar Editora, 1973.
- ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna: do Iluminismo aos movimentos contemporâneos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- AUMONT, Jacques. *A imagem*. 9ª ed. São Paulo: Papirus Ed., 2004.
- BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: HUCITEC, 1981.
- BALAKIAN, Anna. *O simbolismo*. São Paulo: Perspectiva, 1985.
- BARCELLOS, Jalusa. *CPC da UNE: uma história de paixão e consciência*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994.
- BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- _____. e MARTY. Oral/escrito. *Enciclopédia Einaudi*. (vol.11). Lisboa: Imprensa Oficial; Casa da Moeda, 1987.
- BAXANDALL, Michael. El ojo de la época. In: *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento. Arte y experiencia en el Quattrocento*. Barcelona: Gustavo Gili, 1988.
- BENJAMIN, Walter. *Walter Benjamin*. São Paulo: Ática, 1985.
- _____. *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política*. 4ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- _____. *Discursos interrompidos I*. Madrid: Taurus Ediciones, 1982.
- BERGER, John. *Modos de ver*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S.A., s/d.
- BERLINCK, Manoel Tosta. *O Centro Popular de Cultura da UNE*. Campinas: Papirus, 1984.
- BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- BRECHT, Bertolt. *Bertolt Brecht – poemas: 1913-1956*. 6ªed. São Paulo: Editora 34, 2001.
- BRYAN, Guilherme. *Quem tem um sonho não dança – cultura jovem brasileira nos anos 80*. Rio de Janeiro: Record, 2004.
- CAMUS, Albert. *O mito de Sísifo*. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1989.
- CANCLINI, Nestor García. *Las culturas populares en el Capitalismo*. México: Editorial Nueva Imagem, 1982.
- _____. *A socialização da arte – teoria e prática na América Latina*. São Paulo: Cultrix, 1980.

- CANDIDO, Antonio *et al.* *A personagem de ficção*. 5ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- CHAUI, Marilena. *Conformismo e resistência: aspectos da cultura popular no Brasil*. 3ªed. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- _____. *O nacional e o popular na cultura brasileira – seminários*. 2ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- CORRÊA, Roberto Lobato. *O espaço urbano*. São Paulo: Editora Ática, 1989.
- CUNHA, Newton. *Dicionário SESC: a linguagem da cultura*. São Paulo: Perspectiva; SESC-São Paulo, 2003.
- EAGLETON, Terry. *A idéia de cultura*. São Paulo: Editora da UNESP, 2005.
- _____. *As ilusões do pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.
- _____. *A ideologia da estética*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1993.
- _____. *A função da crítica*. São Paulo: Livraria Martins Fontes Editora, 1991.
- FISCHER, Ernst. *A necessidade da arte*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1980.
- FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. São Paulo: Edições Loyola, 1996.
- _____. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. 4ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1987.
- _____. *Microfísica do poder*. 6ª ed. Rio de Janeiro: Graal, 1986.
- FRANCO, Maria Silvy de Carvalho. *Homens livres na ordem escravocrata*. 2ª ed. São Paulo: Ática, 1976.
- FREIRE, Paulo e Ira SHOR. *Medo e ousadia: o cotidiano do professor*. Petrópolis: Paz e Terra, 1987.
- FREUD, Sigmund. *O mal estar na civilização*. Rio de Janeiro: Imago, 1997.
- GALEANO, Eduardo. *O teatro do bem e do mal*. 2ª ed. Porto Alegre: L&PM, 2007.
- GARCIA, Miliandre. *Do teatro militante à música engajada: a experiência do CPC da UNE*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2007.
- GASPARI, Elio e outros. *Cultura em trânsito: da repressão à abertura*. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 2000.
- GOLDBERG, Roselee. *A arte de performance: do futurismo ao presente*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- GIKOVATE, Flávio. *O amor nos anos 80*. 6ªed. São Paulo. MG Ed. Associados, 1984.
- GULLAR, Ferreira. *Vanguarda e subdesenvolvimento: ensaios sobre arte*. 2ªed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.
- _____. *A cultura posta em questão*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.
- HAUSER, Arnold. *História social da literatura e da arte*. (2 vol.). São Paulo: Mestre Jou, s/d.
- HEGEL. *Leçons sur l'histoire de la philosophie*. Paris: Vrin, 1971.
- HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde: 1960/1970*. São Paulo: Brasiliense, 1980.
- JOLY, Martine. *Introdução à análise da imagem*. 7ª ed. São Paulo: Papirus Ed., 2004.
- KHÉDE, Sonia Salomão. *Censores de pincenê e gravata: dois momentos da censura teatral no Brasil*. Rio de Janeiro: Codecri, 1981.
- KONDER, Leandro. *As artes da palavra: elementos para uma poética marxista*. São Paulo: Boitempo, 2005.

- LIMA, Luiz Costa (introdução, comentários e seleção). *Teoria da cultura de massa*. 7ª ed. revista. São Paulo: Paz e Terra, 2000.
- LIPPMAN, Walter. Estereótipos. In: C. STEIMBERG (Org.). *Meios de comunicação de massa*. São Paulo: Cultrix, 1980.
- MACIEL, Luiz Carlos. *Anos 60*. Porto Alegre: L&PM, 1987.
- MAGNANI, José Guilherme Cantor. *Festa no pedaço: cultura popular e lazer na cidade*. 3ª ed. São Paulo: Hucitec/UNESP, 2003.
- MARTINS, Carlos Estevam. *A questão da cultura popular*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1963.
- MARX, Karl. *Marx e Engels: obras escolhidas*. São Paulo: Abril Cultural, 1984.
- _____. *Manuscritos econômico-filosóficos e outros textos escolhidos*. São Paulo: Abril Cultural, 1974.
- MENESES, Paulo Roberto Arruda de. *A trama das imagens*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1997.
- MINOIS, Georges. *História do riso e do escárnio*. São Paulo: EDUNESP, 2003.
- MORAES, Marcelo Leite de. *Madame Satã – o templo do underground dos anos 80*. São Paulo: Lira Editora, 2006.
- MOURA, George. *O soldado fanfarrão. A odisséia intelectual do ator, diretor e crítico de teatro Paulo Francis pelos palcos brasileiros*. Rio de Janeiro: Objetiva, 1996.
- ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira & identidade nacional*. 5ª ed. São Paulo: Brasiliense, 2005.
- OSTROWER, Fayga. *Criatividade e processos de criação*. Petrópolis: Vozes, 1984.
- (Padre) PAULO VI. *A evangelização no mundo contemporâneo – “Evangelii Nuntiandi”*. 8ª ed. São Paulo: Edições Loyola, 1978.
- PEREIRA, Carlos Alberto M. e HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *Patrulhas ideológicas – marca reg.: arte e engajamento em debate*. São Paulo: Brasiliense, 1980.
- PESSOA, Fernando. *Fernando Pessoa – obra poética*. Rio de Janeiro: Companhia José Aguilar Editora, 1969.
- POMORSKA, Krystyna. *Formalismo e estrutura*. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV*. Rio de Janeiro: Record, 2000.
- RIVIÈRE, Jean-Loup. *Enciclopédia Einaudi*, v.11. Lisboa: Imprensa Oficial – Casa da Moeda, 1987.
- SCHWARZ, Roberto. *Que horas são? – ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- _____. *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: Duas Cidades, 1977.
- SARAMAGO, José. *Todos os nomes*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- SÓCRATES e Ricardo GOZZI. *Democracia corintiana – a utopia em jogo*. 10ª ed. São Paulo: Boitempo Editorial, 2002.
- SOUZA, Paulo Cesar (sel.). *Brecht – poemas: 1913-1956*. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- STANGOS, Nikos (Org.). *Conceitos da arte moderna*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.
- STEINER, George. *Lições dos mestres*. Rio de Janeiro: Record, 2005.

WILLIAMS, Raymond. *Palavras-chave: um vocabulário de cultura e sociedade*. São Paulo: Boitempo, 2007.
_____. *Cultura*, Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

WINDELBAND, W. *Historia de la filosofía moderna*. (2 vol.). Buenos Aires: Ed. Nueva, s/d.

VENTURA, Zuenir. *1968, o ano que não acabou*. 20ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

VIANNA, Deocélia. *Companheiros de viagem*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BIBLIOGRAFIA RELATIVA À ÁREA DE TEATRO

ABRAMO, Lélia. *Vida e arte – memórias de Lélia Abramo*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo; Campinas: Editora da UNICAMP, 1997.

ABREU, Luís Alberto. *Bella ciao*. In: *Teatro da Juventude*. São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura, ano 6, número 38, nov./2001.

_____. *Cala boca já morreu*. In: *Teatro da Juventude*. São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura, ano 3, número 18, jun./1998.

ADORNO, Theodor *et al.* *El teatro y su crisis actual*. Venezuela: Monte Avila Editores, 1969.

ALMADA, Izaias. *Teatro de Arena – uma estética de resistência*. São Paulo: Boitempo, 2004.

AMARAL, Maria Adelaide. *Dercy, de cabo a rabo*. 3ª ed. São Paulo: Globo, 1994.

ANSALDI, Marilena. *Atos, movimento na vida e no palco*. São Paulo: Maltese, 1994.

ARÊAS, Vilma. *Iniciação à comédia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1990.

ARRABAL, Fernando. *Teatro pánico*. Madrid: Ediciones Cátedra, S.A., 1986.

ARRABAL, José e outros. *Anos 70 – Teatro*. Rio de Janeiro: Europa, 1980.

_____. e LIMA, Mariângela Alves. *O nacional e o popular na cultura brasileira – teatro*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

BENTLEY, Eric. *A experiência viva do teatro*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1981.

BOAL, Augusto. *Hamlet e o filho do padeiro – memórias inventadas*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

_____. *Que pensa você da arte de esquerda?* In: *Programa da I Feira Paulista de Opinião*, 1968.

BOLOGNESI, Mário Fernando. *Palhaços*. São Paulo: Editora da UNESP, 2002.

BORBA Filho, Hermilo. *História do espetáculo*. Rio de Janeiro: Edições O Cruzeiro, s/d.

BORNHEIM, Gerd. *Brecht: a estética do teatro*. Rio de Janeiro: Graal, 1992.

BRAGA, Claudia. *Em busca da brasilidade: teatro brasileiro na Primeira República*. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: FAPEMIG; Brasília: CNPq, 2003.

BRANDÃO, Carlos Antônio Leite. *Grupo Galpão: Uma história de risco e rito*. 2ªed. Belo Horizonte, O Grupo, 2002.

BRANDÃO, Fiamma Pais (org. e trad.). *Estudos sobre teatro: Bertolt Brecht*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

BRECHT, Bertolt. *Teatro completo, 1 a 12*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986/1995.

_____. *Les arts et la révolution*. Paris, L'Arche, 1970.

_____. *et al. Teatro e vanguarda*. Lisboa: Presença, 1970.

- CACCIAGLIA, Mario. *Pequena história do teatro no Brasil*. São Paulo: T.A.Queiroz/EDUSP, 1973.
- CAFEZEIRO, Edwaldo e GADELHA, Carmem. *História do teatro brasileiro: de Anchieta a Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ-FUNARTE, 1996.
- CAMPOS, Cláudia Arruda de. *Zumbi, Tiradentes e outras histórias contadas pelo Teatro de Arena de São Paulo*. São Paulo: Edusp/Perspectiva, 1988.
- CARLSON, Marvin. *Teorias do teatro: estudo crítico-histórico, dos gregos à atualidade*. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1997.
- CARREIRA, André. *Teatro de rua (Brasil e Argentina nos anos 1980): uma paixão no asfalto*. São Paulo: Aderaldo & Rothschild Editores, 2007.
- CARVALHO, Sérgio de. (Org.). *O teatro e a cidade – lições de história do teatro*. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo, 2004.
- COHEN, Renato. *Work in progress na cena contemporânea: criação, encenação e recepção*. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- _____. *Performance como linguagem: criação de um tempo – espaço de experimentação*. São Paulo: EDUSP; Perspectiva, 1989.
- COPEAU, Jacques. *Critiques d'un autre temps*. Paris: NRF, 1923.
- _____. *et al. Investigaciones sobre el espacio escénico*. Madrid: Alberto Corazon Editor, s/d.
- CORRÊA, José Celso Martinez. *Primeiro ato: cadernos, depoimentos, entrevistas (1958-1974)*. São Paulo: Editora 34, 1998.
- COSTA, Iná Camargo. *Panorama do rio vermelho: ensaios sobre o teatro americano moderno*. São Paulo: Nankin Editorial, 2001.
- _____. *Sinta o drama*. Petrópolis: Vozes, 1998.
- _____. *A hora do teatro épico no Brasil*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.
- COURVIN, Michel. *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*. Paris: Bordas, 1995.
- CRUCIANI, Fabrizio e FALLETTI, Clélia. *Teatro de rua*. São Paulo: Hucitec, 1999.
- DIDEROT, Denis. *Discurso sobre a poesia dramática*. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- DORIA, Gustavo A. *Moderno teatro brasileiro*. Rio de Janeiro: MEC-SNT, 1975.
- DORT, Bernard. *O teatro e sua realidade*. São Paulo: Perspectiva, 1983.
- _____. *Leitura de Brecht*. Lisboa: Forja, s/d.
- ESCOBAR, Ruth. *Maria Ruth – uma autobiografia*. 3ª ed. São Paulo: Arx, 2003.
- FARIA, João Roberto. *Idéias teatrais – o século XIX no Brasil*. São Paulo: Perspectiva; FAPESP, 2001.
- _____. *O teatro realista no Brasil: 1855-1865*. São Paulo: EDUSP; Perspectiva, 1993.
- FERNANDES, Sílvia. *Grupos teatrais – Anos 70*. São Paulo: Editora da Unicamp, 2000.
- _____. *Memória & invenção: Gerald Thomas em cena*. São Paulo: Perspectiva; FAPESP, 1996.
- FO, Dario. *Manual mínimo do ator*. 2ª ed. São Paulo: SENAC-São Paulo, 1999.

- GALIZIA, Luiz Roberto. *Processos criativos de Robert Wilson. Trabalhos de arte total para o teatro americano contemporâneo*. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- GARCIA, Silvana (Org.) *Odisséia do teatro brasileiro*. São Paulo: SENAC-São Paulo, 2002.
- _____. *Teatro da militância: a intenção do popular no engajamento político*. São Paulo: Perspectiva; Editora da USP, 1990.
- _____. *As Trombetas de Jericó. Teatro das vanguardas históricas*. São Paulo: HUCITEC/FAPESP, 1997.
- GUIMARÃES, Carmelinda. *Antunes Filho: um renovador do teatro brasileiro*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1989.
- GUINSBURG, J. et al. (coord.). *Dicionário do teatro brasileiro – temas, formas e conceitos*. São Paulo: SESC-São Paulo; Perspectiva, 2006.
- GUZIK, Alberto. *TBC: crônica de um sonho. O teatro brasileiro de comédias – 1948-1964*. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *Asdrúbal Trouxe o Trombone - memórias de uma trupe solitária de comediantes que abalou os anos 70*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.
- IMAGENS DO TEATRO PAULISTA. LIMA, Mariângela Alves de. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado/Centro Cultural São Paulo, 1985.
- JAY, Martin. Scopic regimes of modernity. In: FOSTER, Hal. *Vision and visuality*. Seattle: Bay Press, 1988.
- JAMESON, Fredric. *O método Brecht*. Petrópolis: Vozes, 1999.
- KOUDELA, Ingrid Dormien. *Brecht: um jogo de aprendizagem*. São Paulo: EDUSP; Perspectiva, 1991.
- KÜHNER, Maria Helena. *Teatro popular: uma experiência*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1975.
- _____. *Teatro em tempo de síntese*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1971.
- LEDESMA, Vilmar. *Cleyde Yáconis – dama discreta*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2004.
- _____. *Etty Fraser – virada pra lua*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo; Cultura – Fundação Padre Anchieta, 2004.
- LEVI, Clovis. *Teatro brasileiro: um panorama do século XX*. Rio de Janeiro: FUNARTE; São Paulo: Atração Produções Ilimitadas, 1997.
- LICIA, Nydia. *Rubens de Falco – um internacional ator brasileiro*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo; Cultura – Fundação Padre Anchieta, 2005.
- _____. *Leonardo Vilar – garra e paixão*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo; Cultura – Fundação Padre Anchieta, 2005.
- MAGALDI, Sábado. *Panorama do teatro brasileiro*. 2ª ed. Rio de Janeiro: MEC-SNT, 2003.
- _____. e VARGAS, Maria Thereza. *Cem anos de teatro em São Paulo (1875-1974)*. São Paulo: SENAC-São Paulo, 2000.
- MATTOS, Davi José Lessa. *O espetáculo da cultura paulista: teatro e televisão em São Paulo (décadas de 1940 e 1950)*. São Paulo: Códex, 2002.

- MEDEIROS, Maria Beatriz de *et al* (orgs.). *Tempo e performance*. Brasília: Editora da Pós-Graduação em Arte da Universidade de Brasília, 2007.
- MEDEIROS, Maria Beatriz de & MONTEIRO, Marianna F. M. *Tempo e performance*. Brasília: Editora da Pós-Graduação em Arte da Universidade de Brasília, 2007.
- MEYERHOLD, V. *Teoria teatral*. 4ª ed. Madrid: Editorial Fundamentos, 1982.
- MENDES, Oswaldo. *Ademar Guerra: o teatro de um homem só*. São Paulo: SENAC-São Paulo, 1997.
- MESQUITA, Mesquita *et al*. *Depoimentos II*. Rio de Janeiro: MEC/DAC/FUNARTE/SNT, 1977.
- MICHALSKI, Yan & TROTTA, Rosyane. *Teatro e Estado – as companhias oficiais de teatro no Brasil: história e polêmica*. Rio de Janeiro: HUCITEC/IBAC, 1992.
- MICHALSKI, Yan. *O teatro sob pressão: uma frente de resistência*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.
- MOSTAÇO, Edelcio. *Teatro e política - Arena, Oficina e Opinião: uma interpretação da cultura de esquerda*. São Paulo: Proposta Editorial; Secretaria de Estado da Cultura, 1982.
- O CARTAZ NO TEATRO. Projeto e coordenação geral José Armando FERRARA *et al*. São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura; RTC – Rádio e Televisão Cultura, s/d.
- PAIVA, Salviano Cavalcanti de. *Viva o rebolado – vida e morte do teatro de revista brasileiro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991.
- PATRIOTA, Rosângela. *Vianninha um dramaturgo no coração de seu tempo*. São Paulo: HUCITEC, 1999.
- PEACOCK, Ronald. *As formas da literatura dramática*. Rio de Janeiro: Zahar, 1986.
- PEIXOTO, Fernando (sel., org. e notas). *Vianinha – teatro, televisão e política*. 2ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- _____. *Brecht: vida e obra*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.
- PONTES, Paulo & HOLANDA, Chico Buarque de. Introdução. In: *Gota d'água*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.
- PISCATOR, Erwin. *Teatro político*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.
- PRADO, Décio de Almeida Prado. *Apresentação do teatro brasileiro moderno: crítica teatral (1947-1955)*. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- _____. *O teatro brasileiro moderno: 1930-1980*. São Paulo: Perspectiva, 1988.
- RATTO, Gianni. *Hipocritando*. Rio de Janeiro: Bem-te-vi Produções Literárias, 2004.
- RIPELLINO, Ângelo Maria. *Maiakóvski e o teatro de vanguarda*. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- RUIZ, Roberto. *O teatro de revista no Brasil: das origens à Primeira Guerra Mundial*. Rio de Janeiro: Minc-Inacen, 1988.
- ROSENFELD, Anatol. *Texto/contexto II*. São Paulo: Perspectiva; Campinas: EDUNICAMP, 1993.
- _____. *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 1985.
- _____. *Teatro moderno*. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- ROUBINE, Jean-Jacques. *A linguagem da encenação teatral: 1890-1980*. Rio de Janeiro: Zahar, 1982.
- SÁ, Nelson de. *Diversidade: um guia prático para o teatro dos anos 90*. São Paulo: HUCITEC, 1997.

SANTOS, Valmir (Org.). *Aos que virão depois de nós – Cassandra in process: o desassombro da utopia*. 2ª ed. Porto Alegre: Tomo Editorial, 2005.

_____. *Riso em cena: dez anos de estrada dos Parlapatões*. São Paulo: Estampa Editora, 2002.

SCHILD, Susana (Org.). *Nossos autores através da crítica*, v.4. São Paulo: Associação Museu Lasar Segall, 1983.

SILVA, Armando Sérgio da. *Oficina: do teatro ao te-ato*. São Paulo: Perspectiva, 1981.

SIMON, Alfred. *Dictionnaire du théâtre contemporain*. Paris: Librairie Larousse, 1970.

SZONDI, Peter. *Ensaio sobre o trágico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

_____. *Teoria do drama moderno (1880-1950)*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

TEATRO POPULAR DO SESI: 40 ANOS. São Paulo, publicação do SESI-São Paulo, 2004.

TELLES, Carlos Queiroz. *Tirando de letra – um manual de sobrevivência na selva da comunicação*. São Paulo: Círculo do Livro; Editora Best Seller, s/d.

TELLES, Narciso e CARNEIRO, Ana. (orgs.). *Teatro de rua: olhares e perspectivas*. Rio de Janeiro: E-Paapers Serviços Editoriais, 2005.

VARGAS, Maria Thereza. *Sônia Oiticica – uma atriz rodrigueana?* São Paulo: Imprensa Oficial; Cultura – Fundação Padre Anchieta, 2005.

_____. (Org.). *Giramundo – Myrian Muniz, o percurso de uma atriz*. São Paulo: HUCITEC, 1998.

VENEZIANO, Neyde. *Não adianta chorar: teatro de revista brasileiro... Oba!* Campinas: Editora da UNICAMP, 1996.

_____. *O teatro de revista no Brasil: dramaturgia e convenções*. Campinas: Pontes; Editora da UNICAMP, 1991.

VIANNA, Deocélia. *Companheiros de viagem*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

VIANNA FILHO, Oduvaldo. *O melhor teatro de Oduvaldo Vianna Filho*. São Paulo: Global, 1984.

VIEIRA, César. *Em busca de um teatro popular*. 4ª ed. atualizada. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2007.

WILLIAMS, Raymond. *Tragédia moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

BIBLIOGRAFIA RELATIVA À ÁREA DE HISTÓRIA

ALBERTI, Verena. *Manual de história oral*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 2004.

AQUINO, Maria Aparecida de. Apresentação. *Censura, imprensa, Estado autoritário (1968-1978): o exercício cotidiano da dominação e da resistência*. Bauru: EDUSC, 1999.

ARTIÈRES, Philippe. Dizer a atualidade. O trabalho de diagnóstico em Michel Foucault. In: Frédéric GROS (Org.). *Foucault: a coragem de dizer a verdade*. São Paulo: Parábola Editorial, 2004.

BACHA, Edmar Lisboa e KLEIN, Herbert S. (orgs.). *A transição incompleta: Brasil desde 1945*. vol.2. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986.

BLOCH, Marc. *Introdução à história*. 5ª ed. Portugal: Publicações Europa-América, s/d.

BOBBIO, Norberto. *Direita e esquerda: razões e significados de uma distinção política*. 2ª ed. ver. e ampliada. São Paulo: Editora UNESP, 2001.

- BOSI, Ecléa. *Cultura de massa e cultura popular*. 5ª ed. Petrópolis, Vozes, 1981.
- BURKE, Peter. *O que é história cultural?* Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.
- _____. *Testemunha ocular – história e paisagem*. Bauru: EDUSC, 2004.
- CARDOSO, Ciro Flamarion & VAINFAS, Ronaldo. (orgs.). *Domínios da história: ensaios de teoria e metodologia*. Rio de Janeiro: Elsevier, 1997.
- CARVALHO, Luiz Maklouf. *Mulheres que foram à luta armada*. São Paulo: Globo, 1998.
- CASTRO, Paulo de. *Socialismo e liberdade*. Rio de Janeiro: Fórum Editora, 1968.
- CAVALCANTI, Pedro (edição de texto). *Memórias em linha reta – Franco Montoro*. São Paulo: SENAC, 2000.
- CERTEAU, Michel de. *A escrita da história*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.
- _____. *A cultura no plural*. 4ª ed. Campinas: Papirus, 2004.
- _____. *A invenção do cotidiano: 1. artes do fazer*. 2ª ed. Petrópolis: Vozes, 1996.
- CHARTIER, Roger. *Do palco à página – publicar textos e ler romances na época moderna (séculos XVI-XVIII)*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2002.
- _____. *A história cultural: entre as práticas e as representações*. Lisboa: Difel, 1990.
- CHAUÍ, Marilena. História a contrapelo (Prefácio). In: Edgar S. de DECCA. *1930: o silêncio dos vencidos*. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- CHERESKY, Isidoro & CHONCHOL, Jacques (orgs.). *Crise e transformação dos regimes autoritários*. São Paulo: Ícone Editora; Campinas: Edunicamp, s/d.
- COUTO, Ronaldo Costa. *Memória viva do regime militar*. Brasil: 1964-1985. Rio de Janeiro: Record, 1999.
- DARNTON, Robert. *O grande massacre dos gatos, e outros episódios da história cultural francesa*. 5ª ed. Rio de Janeiro: Graal, 1986.
- D'ARAUJO, Maria Celina e CASTRO, Celso (orgs.). *Ernesto Geisel*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1997.
- DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- DECCA, Edgar S. de. *1930: o silêncio dos vencidos*. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- ELIAS, Norbert. *O processo civilizador: história dos costumes*. 2ª ed. vol.1. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 1994.
- FERNANDES, Florestan. *A constituição inacabada – vias históricas e significado político*. São Paulo: Estação Liberdade, 1989.
- FERREIRA, Marieta de Moraes e AMADO, Janaína. *Usos & abusos da história oral*. 5ªed. Rio de Janeiro, Fundação Getúlio Vargas, 2002.
- GASPARI, Elio. *A ditadura encurralada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- _____. *A ditadura derrotada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- _____. *A ditadura escancarada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- _____. *A ditadura envergonhada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- GIANOTTI, Vito. *História das lutas dos trabalhadores no Brasil*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2007.

- GINZBURG, Carlo. *Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Vértice, 1990.
- HELLER, Agnes. *O cotidiano e a história*. 2ª ed. São Paulo: Rio de Janeiro, 1992.
- HOBSBAWM, Eric. *Era dos extremos: o breve século XX: 1914-1991*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- _____. *Sobre história*. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- _____. *A era dos impérios. 1875-1914*. Rio de Janeiro: Paz Terra, 1988.
- _____. (Org.). *A escrita da história: novas perspectivas*. São Paulo: Edunesp, 1992
- HUNT, Lynn. *A nova história cultural*. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- HUYSSSEN, Andreas. *Seduzidos pela memória: arquiteturas, monumentos, mídia*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.
- IANNI, Octavio. *O colapso do populismo no Brasil*. 4ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.
- _____. e outros. *Política e revolução social no Brasil*. Rio de Janeiro: 1965.
- JAKOBSEN, Kjeld. *Um olhar sobre o mundo*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2007.
- KOTSCHO, Ricardo. *Explode um novo Brasil. Diário da campanha das Diretas*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- KUCINSKI, Bernardo. *A síndrome da antena parabólica: ética no jornalismo brasileiro*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 1998.
- _____. *Abertura, a história de uma crise*. São Paulo: Ed. Brasil Debates, 1982.
- _____. *Contrato de risco e dependência*. São Paulo: Brasiliense, 1967.
- Le GOFF, Jacques. *História e memória*. 5ª ed. Campinas, São Paulo, Editora da UNICAMP, 2003.
- LEONELLI, Domingos. *Diretas já: 15 meses que abalaram a ditadura*. Rio de Janeiro: Record, 2004.
- LOPES, Antonio Herculano et al. (orgs.). *História e linguagens: texto, imagem, oralidade e representações*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006.
- MEIHY, José Carlos Sebe Bom. *Brasil fora de si: experiências de brasileiros em Nova York*. São Paulo: Parábola Editorial, 2004.
- _____. *Manual de história oral*. 4ª ed. São Paulo: Edições Loyola, 2002.
- MÉNDEZ, Juan, O'DONNELL, Guillermo e PINHEIRO, Paulo Sérgio. (orgs.). *Democracia, violência e injustiça: o não-estado de direito na América Latina*. São Paulo: Paz e Terra, 2000.
- MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. Fontes visuais, cultura visual, história visual. Balanço provisório, propostas cautelares. In: *Revista Brasileira de História*. (São Paulo), v.23, nº 45, jul. 2003.
- _____. Rumo a uma "história visual". Versão nº2 (14/06/2005), ampliada de anterior ANPOCS, (2004).
- MICELI, Sergio (Org.). O processo de "construção institucional" na área cultural federal (anos 70). In: *Estado e cultura no Brasil*. São Paulo: DIFEL, 1984.
- MIRANDA, Danilo dos Santos. (Org.). *Memória e cultura: a importância da memória na formação cultural*. São Paulo: Edições SESC-SP, 2007.

- MIRANDA, Nilmário. e TIBÚRCIO, Carlos. *Dos filhos deste solo – mortos e desaparecidos políticos durante a ditadura militar: a responsabilidade do Estado*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo; Boitempo Editorial, 1999.
- MONTEIRO, John Manuel. e BLAJ, Ilana. (orgs.). *História & utopias*. Textos apresentados no XVII Simpósio Nacional de História. São Paulo: ANPUH – Associação Nacional de História, 1996.
- MONTENEGRO, Antonio Torres. *História oral e memória: a cultura popular revisitada*. São Paulo: Contexto, 1992.
- MOTA, Carlos Guilherme. *Ideologia da cultura brasileira (1933-1974)*. 3ªed. São Paulo: Ática, 1977.
- NOVAES, Sylvia Caiuby e outros (orgs.). *Escrituras da imagem*. São Paulo, Fapesp: Editora da Universidade de São Paulo, 2004.
- REALE, Miguel. *De Tancredo a Collor*. São Paulo: Siciliano, 1992.
- RIBEIRO. Darcy. *Aos trancos e barrancos – como o Brasil deu no que deu*. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1985.
- RODRIGUES, Alberto Tosi. *Diretas já: o grito preso na garganta*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2003.
- RODRIGUES, Marly. *A década de 80. Brasil: quando a multidão voltou às praças*. 3ª ed. São Paulo: Ática, 2003.
- SADER, Eder. *Quando novos personagens entraram em cena: experiências, falas e lutas dos trabalhadores da Grande São Paulo, 1970-80*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.
- SADER, Emir (Org.). *Gramsci – poder, política e partido*. 2ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1992.
- SKIDMORE, Thomas. *Brasil: de Getúlio a Castelo, 1964-1985*. 8ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.
- SILVA, Hélio. *O poder militar*. 3ªed. São Paulo: L&PM, s/d.
- SOARES, Gláucio Ary Dillon. *Colégio Eleitoral, convenções partidárias e eleições diretas*. Petrópolis: Vozes, 1984.
- SOLA, Lourdes e PAULANI, Leda M. (Org.). *Lições da década de 80*. São Paulo: Edusp; Genebra: UNRISD, 1995.
- STEPAN, Alfred C. (Org.). *Democratizando o Brasil*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.
- _____. *Os militares: da abertura à nova república*. 4ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986.
- THOMPSON, Edward P. *A miséria da teoria ou um planetário de erros*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1981.
- _____. *A formação da classe operária*. (3 vol.). Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.
- THOMPSON, Paul. *A voz do passado: história oral*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.
- VILELA, Teotônio. *A pregação da liberdade (andanças de um liberal)*. Porto Alegre: L&PM, 1977.
- VEYNE, Paul. *Como se escreve a história; Foucault revoluciona a história*. 3ªed. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1995.
- WORCMAN, Karen e Jesus Vasquez PEREIRA (coord.). *História falada: memória, rede e mudança social*. São Paulo: SESC-SP; Museu da Pessoa; Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

OBRAS DRAMATÚRGICAS MONTADAS PELO TEATRO UNIÃO E OLHO VIVO

ALMEIDA, Id. *Corinthians, meu amor*. Roteiro cinematográfico. São Paulo: Editora Júlio, 1968. Consultado material datilografado do autor 37 páginas.

_____. *Os sinceros*. Texto datilografado e reproduzido do original do autor, 1965.

VIEIRA, César. *Corinthians, meu amor. Rei momo*. Guarulhos: Prefeitura de Guarulhos - Secretaria da Cultura, 2008, vol. 2.

_____. *João Cândido do Brasil: a revolta da chibata*. São Paulo: Editora Casa Amarela, 2003. Obra republicada pela Prefeitura de Guarulhos - Secretaria da Cultura, 2008, vol. 5.

_____. *Us Juãos i os Magalis*, In: *Revista SBAT*: Rio de Janeiro, nº 500, mar., 1997. Obra republicada pela Prefeitura de Guarulhos - Secretaria da Cultura, 2008, vol. 4.

_____. *Morte aos brancos – a lenda de Sepé Tiaraju*. Texto datilografado e reproduzido do original do autor, 62 páginas, 1984. Publicada pela Editora Tchê, de Porto Alegre, 1985. *Revista SBAT*, nº456. Obra republicada pela Prefeitura de Guarulhos - Secretaria da Cultura, 2008, vol. 3.

_____. *Lombrosiel ou A solução mulata para a verdadeira autoria das obras de William Shakespeare*. Texto datilografado e reproduzido do original do autor, 32 páginas, 1964.

_____. *O rei morreu, viva o rei!* (originalmente *O transplante*). Trata-se de texto teatral inédito, publicado pelo Centro Acadêmico XI de Agosto, 1966. Reproduzido do original do autor e não liberado pela censura, 21 páginas, datado de 1965 e reformulado em 1982.

_____. *Luz de emergência* (antes *O elevador*). Texto datilografado e reproduzido do original do autor, 29 páginas, 1997.

_____. *Alguém late lá fora*. Texto publicado. In: Gilberto MANSUR e Marisa Philbert LAJOLO (coord.). *Contos jovens*, 6. São Paulo: Brasiliense, 1975.

_____. *Um uísque para o rei Saul*. In: *Revista SBAT – Sociedade Brasileira de Autores Teatrais*. Rio de Janeiro, 1967.

_____. *Evangelho segundo Zebedeu*. In: *Revista SBAT – Sociedade Brasileira de Autores Teatrais*. Rio de Janeiro, nº 404, mar./abr., 1975.

_____. *Bumba, meu queixada*. São Paulo: Editora Grafiti, 1978. Obra republicada pela Prefeitura de Guarulhos - Secretaria da Cultura, 2008, vol. 3.

_____. *Rei Momo*. Reproduzido do original do autor com 27 páginas, 1973. Publicada pela *Revista SBAT – Sociedade Brasileira de Autores Teatrais*. Rio de Janeiro, nº411. Obra republicada pela Prefeitura de Guarulhos - Secretaria da Cultura, 2008, vol. 2.

_____. *Barbosinha Futebol Crubi*. In: *Teatro da Juventude*. São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura, ano 4, número 22, fev./1999. Obra republicada pela Prefeitura de Guarulhos - Secretaria da Cultura, 2008, vol. 4.

OBRAS DRAMATÚRGICAS MONTADAS PELO APOENA/ENGENHO

MOREIRA, Luiz Carlos. *Eldorado*. Texto original datilografado, repleto de cortes e inserções manuscritas, com 136 páginas, e muitas folhas duplas, 1985.

_____. *Mistério das figuras de barro*. Texto reproduzido do original com 14 páginas e proposta de encenação da primeira parte do espetáculo com fragmento de letras de músicas cantadas. 8 páginas, 1982.

_____. *A ferro e fogo*. Texto original datilografado, repleto de cortes e inserções manuscritas, com 75 páginas, e muitas folhas duplas. 1981.

_____. *Mãos sujas de terra*. Texto datilografado com 55 páginas, 1979.

WEHBI, Timochenco. *Curto-circuito*. In: *O teatro de Timochenco Wehbi*. São Paulo: Livraria Editora Polis, 1980.

DISSERTAÇÕES E TESES

BOLOGNESI, Mário Fernando. *Política cultural: uma experiência em questão (São Bernardo do Campo: 1989-1992)*. Tese de doutoramento apresentado ao Departamento de Teatro da ECA-USP, 1996.

_____. *Tragédia: uma alegoria da alienação*. Dissertação de mestrado, apresentada ao Departamento de Teatro da ECA-USP, 1987.

CAMARGO, Selma Pellizon Teixeira de. *A arca do tesouro – um estudo do teatro escolar na escola Pública Estadual de I e II graus da Cidade de São Paulo*. Dissertação de mestrado apresentada ao Departamento de Teatro da ECA-USP, 1989.

CARBONARI, Marília. *Teatro épico na América Latina: Estudo comparativo da dramaturgia das peças Preguntas inúteis de Enrique Buenaventura (TEC – Colômbia), e O nome do sujeito de Sérgio Carvalho e Márcio Marciano (Cia. do Latão – Brasil)*. Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Integração da América Latina (PROLAN) da USP, 2006.

COSTA, Eliene Benício Amâncio. *Salimbancos urbanos – a influência do circo na renovação do teatro brasileiro das décadas de 80 e 90*. Tese de doutoramento apresentada ao Departamento de Teatro da ECA-USP, 1999.

FERREIRA, Luzia Aparecida. *Políticas públicas para a cultura na cidade de São Paulo: A Secretaria Municipal de Cultura – Teoria e Prática, 1989*. Tese de doutoramento apresentada ao Departamento de Teatro da ECA-USP, 2006.

GUIMARÃES, Eduardo Augusto. *O lugar da experiência nos currículos de História (1975-1998)*. Dissertação de mestrado apresentada à Faculdade de Educação da USP, 2007.

PORTICH, Ana. *A arte do ator entre os séculos XVI e XVIII – da commedia dell'arte ao Paradoxo sobre o comediante*. Tese de doutoramento apresentada ao Departamento de Filosofia da USP, 2006.

RIQUETI, Carlos Eduardo. *Uma experiência de autogestão de professores e alunos da EESG Ayres de Moura (1984-1994)*. Dissertação de mestrado apresentada à Faculdade de Educação da USP, 2008.

FONTES DOCUMENTAIS

I. ANUÁRIOS

DE ARTES CÊNICAS – TEATRO/DANÇA, de 1980 a 1989. São Paulo: Centro Cultural São Paulo – Secretaria Municipal de Cultura.

SÃO PAULO. Centro Cultural São Paulo. Divisão de Pesquisas. Equipe Técnica de Pesquisas de Artes Cênicas. *Cronologia das artes em São Paulo 1975-1995 – Teatro*/Divisão de Pesquisas. Equipe Técnica de Pesquisas de Artes Cênicas, Centro Cultural São Paulo, 1996.

DE TEATRO DE GRUPO DA CIDADE DE SÃO PAULO-2004. Alexandre Mate (concepção e seleção). São Paulo: Escritório das Artes, 2006.

II. CONTATOS E CONVERSAS PESSOAIS E TELEFÔNICAS

Ana Maria Amaral, 06/07/2004; Ana Maria Rebouças, 06/07/2004; Antonio Carlos Sartini, 24/06/2004; Bete Mendes, 06/07/2006; Beth Néspoli, 27/06/2007; Carlos Guilherme Mota, 30/06/2004; Carmelinda Guimarães, 02/07/2004; Celso Frateschi, 26/06/2004; Cleyde Yáconis, 23/06/2004; Cristiane Paoli-Quito, 26/06/2004; David de Brito, 23/06/2004; David José Lessa Teixeira, 24/06/2004; Ester Góes, 23/06/2004; Fausto Fuser, 23/06/2004; Fernando Peixoto, 29/06/2004; Francisco Alambert Cabral, 30/06/2004; Francisco Medeiros, 21/07/2007; Hugo Possolo, 01/07/2004; Hugo Villavicenzio, 03/08/2004; Ilka Marinho Zanotto, 23/06/2004; J.C. Serroni, 03/07/2004; J. Guinsburg, 29/06/2004; João Caldas, 04/07/2004; José Renato, 25/06/2004; Julio Lerner, 26/06/2004; Léo Pelliciari, 03/08/2004; Lígia de Paula, 30/06; Lílian Sarkis, 03/08/2004; Luiz Amorim, 29/06/2004; Marcos Caruso, 28/06/2004; Oswaldo Mendes, 02/07/2004; Renata Melo, 23/06/2004; Renata Pallottini, 26/06/2004; Reynúncio Napoleão de Lima, 27/06/2006; Roberto Schwarz, 30/06/2004; Sérgio Salvia Coelho, 28/06/2006; Sônia Azevedo, 30/06/2004; Sílvia Fernandes, 26/06/2004; Vladimir Capela, 30/06/2004; Wanderley Martins, 23/06/2004.

DOCUMENTAÇÃO AUDIOVISUAL

AVENTURA DO TEATRO PAULISTA. São Paulo. Concepção, produção e direção: Julio Lerner. Série documental em 20 programas com produção da RTC – Rádio e Televisão Cultural. Veiculação: 1981.

DOCUMENTAÇÃO ELETRÔNICA

- Letra de *Vai passar*: <http://letras.terra.com.br/chico-buarque/45184/>
- Paulo Arantes: um pensador na cena paulistana. In: *O Estado de S. Paulo*. <http://www.cooperativadeteatro.com.br/portal/news.php?cod=604>
- Lei Sarney. www.sinprorp.org.br/Memorias/memoria86-88-18.htm
- Programa de cultura do Partido do Movimento Democrático Brasileiro <http://www.pmdb.org.br/?a=programa>. p. 9-10.
- Oficinas Culturais da Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo: http://www.guiasaocarlos.com.br/oficina_cultural/conceito.asp
- Acerca da proposta cultural de Ziraldo: Cultura broa de milho: veja.abril.com.br/100402/p_102.html
- Acerca de poema de Bertolt Brecht www.culturabrasil.org/brechtantologia.htm
- Acerca de texto de Lênin <http://marxists.anu.edu.au/portugues/lenin/1902/quefazer/cap05.htm>
- Acerca do programa da Lei de Fomento para a atividade teatral na cidade de São Paulo www.cooperativadeteatro.com.br

DOCUMENTAÇÃO SOLICITADA E RECEBIDA DURANTE O PROCESSO DE PESQUISA

Acácio Valim (correio eletrônico, 21/07/2004; 12h28).

Alberto Guzik (correio eletrônico, 27/06/2004. 17h51).

Analy Álvares (carta não datada e não assinada, enviada por remessa serviço de *moto-boy*, em 29/07/2004).

Izaías Almada (carta postada em São Paulo, 16/07/2004).

Jefferson del Rios (crítico foi extremamente generoso, enviou várias páginas, em diversos dias, por intermédio de correio eletrônico, cujo início se deu em 13/10/2004).

Marco Antonio Rodrigues (texto micrado, entregue pessoalmente no Teatro-escola Célia Helena, em 20/09/2004).

Maria Thereza Vargas (carta postada em São Paulo, 13/08/2004).

MOREIRA, Luiz Carlos. *Discutindo o próprio umbigo* ou *Atiro as primeiras pedras* ou *Questão de responsabilidade*. Documento escrito em 2000, referindo-se a três questões básicas: política, relações econômicas e política pública para discussão entre entidades teatrais, promovido pelo Arte Contra a Barbárie. (Correio eletrônico, 24/05/2006).

_____. *Forma e conteúdo*. Texto produzido pelo autor e enviado, via correio eletrônico, em 24/05/2006.

Nelson de Sá (correio eletrônico, 06/07/2004, 14h59).

Neyde Veneziano (correio eletrônico, 29/06/2004, 9h43).

Newton Oliveira da Cunha (correio eletrônico, 29/06/2004, 13h32).

Selma Pellizon (carta manuscrita postada em São Paulo, 17/07/2004).

Vivien Buckup (texto micrado, entregue pessoalmente, 01/09/2004).

DOCUMENTOS ORAIS - ENTREVISTAS

ABREU, Luís Alberto de. São Paulo, 16/01/2008 (gravação em áudio e vídeo).

CAMARGO, Robson Corrêa. São José do Rio Preto, 17/01/2008 (gravação em áudio).

CETRA FILHO, José. São Paulo, 14/11, 21/11 e 11/12/2007 (gravação em áudio).

CORTEZ, Lígia. São Paulo, 19/09/2005 (gravação em áudio).

COSTA, Iná Camargo. São Paulo, 17/02/2006. Entrevista filmada por Francisco Landin (gravação em áudio e vídeo).

DUTRA, Márcia. São Paulo, 30/08/2007 (gravação em áudio e vídeo).

FREIRE, Ednaldo. São Paulo, 16/01/2008 (gravação em áudio e vídeo).

GARCIA, Clovis. São Paulo, 27/04/2007 (gravação em áudio e vídeo).

LAGE, Roberto. São Paulo, 17/01/2008 (gravação em áudio e vídeo).

LIMA, Mariângela Alves de. São Paulo, 16/02/2006. Entrevista filmada por Francisco Landin (gravação em áudio e vídeo).

MILARÉ, Sebastião. São Paulo, 31/03/2006 (gravação em áudio e vídeo).

MOREIRA, Luiz Carlos & TOMIATTO, Irací. São Paulo, 11/05 e 18/05/2006, 16/12/2007 (gravação em áudio).

NEGREIROS, Lizete. São Paulo, 31/08/2007. A jornalista Márcia Dutra acompanhou toda a entrevista (gravação em áudio e vídeo).

RATTO, Gianni. São Paulo, 29/06/2004. Entrevista filmada por Francisco Landin (gravação em áudio e vídeo).

VIEIRA, César. (Idibal Pivetta)/Graciela Rodriguez. São Paulo, 19/02 e 08/03/2007, 07/08/2008, 29/04/2008 (gravação em áudio e vídeo). Nos quatro encontros a pesquisadora Simone Carleto acompanhou as entrevistas.

DOCUMENTOS TEXTUAIS OFICIAIS

ALENCAR, Sandra. *Atuadores da paixão*. Porto Alegre: Secretaria Municipal de Cultura/Fumproarte, 1997.

MINISTÉRIO DA CULTURA. *Política nacional de cultura*. Brasília, 1977

DIRETRIZES GERAIS DA AÇÃO PASTORAL DA IGREJA NO BRASIL (1983-1986). São Paulo: Edições Paulina; CNBB, 1983.

DISCURSOS apresentados durante a 62ª Sessão Solene para Outorga do “Prêmio Santo Dias de Direitos Humanos”, em 12 de dezembro de 2003.

JORNAIS CONSULTADOS

- **Folha de S. Paulo**. São Paulo.

Caderno Mais! Antunes Filho em entrevista a Nelson de SÁ e Marcelo Rubens PAIVA. *O teatro apolíneo de Antunes Filho*, 06/02/2000, p.10.

Caderno especial. Oscar PILAGALLO. *Dama dá xeque no Estado do bem-estar*, 30/12/1999, p.10.

Caderno Dinheiro, 02/11/1997, p.13. (Matéria não assinada)

Aimar LABAKI. *Surrealismo traz Lélia Abramo de volta por um dia*, 07/11/1988, p.E-8. (Espetáculo: *Arcanos maiores da poesia surrealista*).

Aimar LABAKI. Ibidem. *Humor de São Paulo descobre seu besteirol*, 05/03/1988, p.A-34. (Espetáculo: *Levadas da breca*).

Otávio FRIAS Filho. Ibidem. *Tragicomédia mostra autor teatral de raro talento*, 03/10/1988, p.E-5. (Espetáculo: *Fica comigo esta noite*)

Jefferson del RIOS. *Emoção vence o baluartismo*, 30/12/1981, p.25. (Espetáculo: *A ferro e fogo*)

Jefferson del RIOS. *Mãos sujas de terra ou um sonho popular*, 17/11/1979, p.23. (Espetáculo *Mãos sujas de terra*)

- **Jornal da Tarde**. São Paulo:

Alberto GUZIK. Eldorado: um serão indigesto. *In: Jornal da Tarde*, 07/12/1985, p.8. (Espetáculo: *Eldorado*)

Sábato MAGALDI. Bom fim de ano? Ficou só a esperança, 30/12/1981.

Telmo MARTINO. Vá ver *A ferro e fogo* no Studio São Pedro. Mas depois não diga que não foi avisado, 08/06/1981. (Espetáculo: *A ferro e fogo*.)

- **O Estado de S. Paulo**. São Paulo:

Jefferson del RIOS. *Caderno 2. Cacá Rosset, deboche irresistível*, 10/11/1989, p.2. (Espetáculo: *Doente imaginário*).

_____. Ibidem. *Os cegos, uma estranha fábula sobre a vida*, 02/11/1989, p.3. (Espetáculo: *Os cegos*)

_____. Ibidem. *Delicadeza e emoção em um belo álbum de família*, 20/10/1989, p.3. (Espetáculo: *Uma relação tão delicada*).

Marcos Ribas de FARIA. Ibidem. *Emocionante criação teatral*, 06/10/1989, p.3. (Espetáculo: *Encontrar-se*).

Jefferson del RIOS. Ibidem. *As emoções em velocidade elétrica*, 01/10/1989, p.3. (Espetáculo: *525 linhas*).

- _____. Ibidem. *Olhares com sabor de um certo segredo*, 06/09/1989, p.3. (Espetáculo: *Olhares de perfil*).
- _____. Ibidem. *Oficina, a história e a paixão revisitadas*, 01/09/1989, p.3. (Espetáculo: *Decifra-me ou devoro-te*).
- _____. Ibidem. RIOS. *A maior e a menor cidade do mundo*, 09/08/1989, p.3. (Espetáculo: *Nossa cidade*).
- Aimar LABAKI. Ibidem. *Um Tennessee Williams grotesco e impreciso*, 27/07/1989, p.2. (Espetáculo: *De repente... no último verão*).
- Mariângela Alves de LIMA. Ibidem. *O riso comedido na máscara de Arlequim*, 11/07/1989, p.2. (Espetáculo: *Arlecchino sevitore di due patroni*).
- Jefferson del RIOS. Ibidem. *Um ótimo tapa no porquero colonizado*, 05/07/1989, p.3. (Espetáculo: *O senhor de Porqueira*).
- _____. Jefferson del RIOS. *Van Steen, ricos detalhes de sentimentos*, 13/06/1989, p.2. (Espetáculo: *O último encontro*).
- Aimar LABAKI. Ibidem. *Débora Duarte, atuação memorável*, 31/05/1989, p.3. (Espetáculo: *Vida de artista*).
- _____. Ibidem. *Circo e teatro em comunhão*, 27/05/1989, p.3. (Espetáculo: *Você vai ver o que você vai ver*).
- _____. Ibidem. *Atriz salva um Casal do barulho*, 13/05/1989, p.3. (Espetáculo: *Um casal do barulho*).
- _____. Ibidem. Aimar LABAKI. *Montagem abstrata demais*, 05/05/1989, p.12. (Espetáculo: *Paraíso zona norte*).
- Jefferson del RIOS. Ibidem. *Uma Zona Norte que está na alma do mundo*, 05/05/1989, p.12. (Espetáculo: *Paraíso zona norte*).
- Aimar LABAKI. Ibidem. *O brilho de Tonia numa valsa frágil*, 21/04/1989, p.3. (Espetáculo: *Esta valsa é minha*).
- _____. Ibidem. *O País dos elefantes, as insuficiências da co-produção*, 11/04/1989, p.1. (Espetáculo: *O país dos elefantes*).
- _____. Ibidem. *Não respeitaram os limites das Blas fêmeas. Que pena*, 08/04/1989, p.4. (Espetáculo: *Blas fêmeas*).
- Jefferson del RIOS. Ibidem. *Sonhos traídos em O preço*, 07/04/1989, p.3. (Espetáculo: *O preço*).
- Aimar LABAKI. Ibidem. *Lua nua fica abaixo do talento da autora e atores*, 05/04/1989, p.13. (Espetáculo: *Lua nua*).
- Jefferson del RIOS. Ibidem. *No palco a transfiguração*, 22/03/1989, p.1. (Espetáculo: *Elas por ela*).
- _____. Ibidem. *A mancha roxa, um efeito devastador*, 21/03/1989, p.3. (Espetáculo: *A mancha roxa*).
- Aimar LABAKI. Ibidem. *Grandes talentos e pouco resultado*, 18/03/1989, p.3. (Espetáculo: *A cena de origem*).
- _____. Ibidem. *Erêndira, uma peça sem diálogo com o seu original*, 16/03/1989, p.3. (Espetáculo: *Erêndira*).
- Jefferson del RIOS. Ibidem. *Quadrante, emoção e requinte*, 05/01/1989, p.3. (Espetáculo: *Quadrante*).
- _____. Ibidem. *Algo cativante neste Diálogo*, 20/12/1988, p.3. (Espetáculo: *Diálogo noturno com um homem vil*).
- _____. Ibidem. *Jogo de cintura não tem o que o texto promete*, 09/12/1988, p.23. (Espetáculo: *Jogo de cintura*).
- _____. Ibidem. *O concílio do Amor, com um toque experimental*, 29/11/1988, p.2. (Espetáculo: *O concílio do amor*).
- Mariângela Alves de LIMA. Ibidem. *A dificuldade de Guarnieri em encenar a crise*, 09/11/1988, p.3. (Espetáculo: *Pegando fogo... lá fora*).

- Jefferson del RIOS. Ibidem. *A alucinada viagem de Flávio de Souza*, 25/10/1988. (Espetáculo: *Fica comigo esta noite*).
- _____. Ibidem. *Emoção e poesia em Cerimônia do adeus*, 15/10/1988, p.3. (Espetáculo: *Cerimônia do adeus*).
- _____. Ibidem. *Regina Casé, entre o doce e o amargo*, 09/10/1988, p.3 (Espetáculo: *Nardja Zulpério*).
- _____. Ibidem. *O encanto do Theatro musical brasileiro*, 23/09/1988, p.3. (Espetáculo: *Theatro musical brasileiro: 1914-1945*).
- Mariângela Alves de LIMA. Ibidem. *Em Fulaninha..., os estigmas da solidão*, 17/09/1988, p.2. (Espetáculo: *Fulaninha e dona Coisa*).
- Jefferson del RIOS. Ibidem. *Solness, uma sólida catedral de estilo e técnica*, 17/09/1988, p.2. (Espetáculo: *Solness, o construtor*).
- _____. Ibidem. *O amigo da onça, leve e vibrante*, 18/08/1988, p.3. (Espetáculo: *O amigo da onça*).
- Luiz Fernando RAMOS. Ibidem. *Fábulas políticas sem conclusão e sem moral*, 20/07/1988, p.3. (Espetáculo: *Eras*).
- Jefferson del RIOS. Ibidem. *Uma cerimônia de posse e maldição*, 09/07/1988, p.1. (Espetáculo: *Louco de amor: um ato de loucura*).
- Mariângela Alves de LIMA. Ibidem. *Maquiavel, acima dos séculos*, 09/07/1988, p.1. (Espetáculo: *A mandrágora*).
- Miriam GOLDFELDER. Ibidem. *Heiner Müller no palco do SESC*, 01/07/1988, p.3. (Espetáculo: *Eras*).
- Luiz Fernando RAMOS. Ibidem. *O teatro refletido em Lago 21*, 19/06/1988, p.3. (Espetáculo: *Lago 21*).
- Charles Magno MEDEIROS. Ibidem. *O teatro instigante de Gerald Thomas*, 25/05/1988, p.6. (Espetáculo: *Trilogia Kafka*).
- Luiz Fernando RAMOS. Ibidem. *Vertigens ocultas no Corpo de baile*, 24/05/1988, p.1. (Espetáculo: *Corpo de baile*).
- Lauro Lisboa GARCIA. Ibidem. *Trilogia Kafka: polêmica*, 14/05/1988, p.6. (Espetáculo: *Trilogia Kafka*).
- Charles Magno MEDEIROS. Ibidem. *Elogio da tolerância*, 13/05/1988, p.6. (Espetáculo: *O manifesto*).
- Mariângela Alves de LIMA. Ibidem. *Divertida brincadeira*, 07/05/1988, p.6. (Espetáculo: *O mistério de Irma Vap*).
- _____. Ibidem. *Margens da Ipiranga*, 16/04/1988, p.6. (Espetáculo: *Às margens da Ipiranga*).
- Charles Magno MEDEIROS. Ibidem. *O encontro da razão e da paixão*, 14/04/1988, p.7. (Espetáculo: *Encontro entre Descartes e Pascal*).
- _____. Ibidem. *A paixão segundo Barthes*, 29/03/1988, p.7. (Espetáculo: *Fragmentos de um discurso amoroso*).
- _____. Ibidem. *Uma comédia singela, quase pura*, 08/03/1988, p.3. (Espetáculo: *Teledium*).
- _____. Ibidem. *Belo e comovente*, 18/03/1988, p.6. (Espetáculo: *Exercício número 1*).
- _____. Ibidem. *A fórmula do sucesso*, 03/03/1988, p.6. (Espetáculo: *Uma cama entre nós*).
- _____. Ibidem. *À margem da vida*, 26/02/1988, p.6. (Espetáculo: *À margem da vida*).
- Lauro Lisboa GARCIA. Ibidem. *Boa folia radiofônica*, 19/12/1987, p.8. (Espetáculo: *Rádiopholia*).
- Charles Magno MEDEIROS. Ibidem. *Só um texto belíssimo*, 13/12/1987, p.6. (Espetáculo: *Auto da barca do Camir*).
- _____. Ibidem. *Lobos atormentados*, 10/12/1987, p.6. (Espetáculo: *Lobo de ray ban*).
- _____. Ibidem. *A fantástica Denise*. 11/11/1987, p.7. (Espetáculo: *Mary Stuart*).

_____. Ibidem. *Montagem primorosa*, 01/11/1987, p.9. (Espetáculo: *Vestido de noiva*).

Mariângela Alves de LIMA. Ibidem. *A paixão pela vida do Giramundo*, 09/10/1987, p.6. (Espetáculo: *As relações naturais*).

Ilka Marinho ZANOTTO. Ibidem. *Um contrabaixo bem afinado, camaleônico*, 01/10/1987, p.7. (Espetáculo: *O contrabaixo*)

_____. Ibidem. *Tardieu e a luta mais vã*, 17/09/1987, p.6. (Espetáculo: *Uma peça por outra*).

Mariângela Alves de LIMA. Ibidem. *Ou adesão. Ou recusa*, 10/09/1987, p.7. (Espetáculo: *Kronos*).

Vivien LANDO. Ibidem. *Patética agressividade*. 20/08/1987, p.6. (Espetáculo: *Dois perdidos numa noite suja*).

Mariângela Alves de LIMA. Ibidem. *Um estúdio muito bagunçado*. 15/08/1987, p.6. (Espetáculo: *Estúdio Nagasaki*).

Vivien LANDO. Ibidem. *O uivo de Vampíria*, 05/08/1987, p.6. (Espetáculo: *Vampíria*).

Mariângela Alves de LIMA. Ibidem. *Equilíbrio de tensões com grande beleza*, 02/07/1987, p.7. (Espetáculo: *Eletra*).

_____. Ibidem. *O ator. Intensivamente*, 31/05/1987, p.8. (Espetáculo: *Matrimônio com Deus*).

Charles Magno MEDEIROS. Ibidem. *Hair, um desagradável gosto de requentado*, 29/05/1987, p.7. (Espetáculo: *Hair*).

_____. Ibidem. *Um encanto de viúva. Deliciosa*, 14/05/1987, p.6. (Espetáculo: *Viúva, porém honesta*).

_____. Ibidem. *Alice sem as delícias do bom Bivar*, 07/05/1987, p.6. (Espetáculo: *Alice, que delícia*).

Ilka Marinho ZANOTTO. Ibidem. *Ininteligível. Tedioso. Bestialógico*, 06/05/1987, p.5. (Espetáculo: *Eletra com Creta*).

Mariângela Alves de LIMA. Ibidem. *De efeito devastador*, 05/04/1987, p.10. (Espetáculo: *Depois do expediente*

Ilka Marinho ZANOTTO. Ibidem. *Meno male. Ottimo!*, 04/04/1987, p.6. (Espetáculo: *Meno male*).

_____. Ibidem. *O singelo vôo da graça andrógina*, 02/04/1987, p.6. (Espetáculo: *Pássaro do poente*).

Vivien LANDO. Ibidem. *Nos confins da roça*, 31/03/1987, p.4. (Espetáculo: *Na carreira do divino*).

Ilka Marinho ZANOTTO. Ibidem. *Fantasia sem limite*, 26/03/1987, p.4. (Espetáculo: *Tributo*).

_____. Ibidem. *Tímida recriação, acerca de D. Casmurro*, 24/03/1987, p.7. (Espetáculo: *Dom Casmurro*).

Mariângela Alves de LIMA. Ibidem. *Paixão em ritmo devastador*, 20/03/1987, p.7. (Espetáculo: *Fedra*).

_____. Ibidem. *Poe irônico e diluído*, 14/03/1987, p.5. (Espetáculo: *Poe - inveja dos anjos*).

Vivien LANDO. Ibidem. *Criação coletiva de equívocos*, 13/01/1987, p.5. (Espetáculo: *A ermo*).

_____. Ibidem. *Divino teatro pecador*, 13/11/1986, p.5. (Espetáculo: *Divinas palavras*).

_____. Ibidem. *Fuja deste espetáculo*, 21/10/1986, p.4. (Espetáculo: *Antígona*).

Acácio VALIM. Ibidem. *Espetáculo duplamente insatisfatório*, 16/10/1986, p.3. (Espetáculo: *Caixa de outras coisas*).

Vivien LANDO. Ibidem. *Contornos de deboche no universo de emoção*, 15/10/1986, p.5. (Espetáculo: *Síndrome de super-homem*).

Vivien LANDO. Ibidem. *Marcas inconfundíveis*, 09/10/1986, p.5. (Espetáculo: *Pas-de-deuses*).

_____. Ibidem. *Melancolia da humanidade*, 02/10/1986, p.5. (Espetáculo: *Balada de um palhaço*).

Mariângela Alves de LIMA. Ibidem. *Os Conways, esses chatos*, 27/09/1986, p.4. (Espetáculo: *O tempo e os Conways*).

Ilka Marinho ZANOTTO. Ibidem. *Forte, mesmo mutilado*, 24/09/1986, p.5. (Espetáculo: *A morte do caixeiro viajante*).

Clovis GARCIA. Ibidem. *Frivolidade aparente*, 23/09/1986, p.5. (Espetáculo: *Ao sol do novo mundo*).

Luiz Fernando EMEDIATO. Ibidem. *Vampirismo sedutor*, 20/09/1986, p.4. (Espetáculo: *Drácula*).

Vivien LANDO. Ibidem. *Diversão inconseqüente e segura*, 18/09/1986, p.4. (Espetáculo: *O que o mordomo viu*).

_____. Ibidem. *Guimarães Rosa despido de energia e grunhidos*, 04/09/1986, p.5. (Espetáculo: *Meu tio, o lauairetê*).

Luiz Fernando EMEDIATO. Ibidem. *Besteirol sem graça*, 03/09/1986, p.5. (Espetáculo: *Batalha de arroz num ringue para dois*).

Ilka Marinho ZANOTTO. Ibidem. *Tão feroz. E irresistível*, 29/08/1986, p.4. (Espetáculo: *O drama das camélias*).

Clovis GARCIA. Ibidem. *Gargalhando sem parar*, 28/08/1986, p.5. (Espetáculo: *Masculino muito singular*).

Mariângela Alves de LIMA. Ibidem. *A luta ecológica em nível internacional*, 20/08/1986, p.5. (Espetáculo: *E morrem as florestas*).

Telmo MARTINO. Ibidem. *Derrotado na vida, herói no palco*, 15/08/1986, p.8. (Espetáculo: *A morte do caixeiro viajante*).

Marcelo KAHNS. Ibidem. *Densidade e escorregões*, 26/07/1986, p.5. (Espetáculo: *Criança enterrada*).

Vivien LANDO. Ibidem. *Vudu, arrepios. Mas pouco dá para entender*, 19/07/1986, p.4. (Espetáculo: *O dia das bruxas*).

_____. Ibidem. *Gargalhadas ininterruptas*, 19/07/1986, p.5. (Espetáculo: *Quem tem medo de Itália Fausta*).

Mariângela Alves de LIMA. Ibidem. *Morango sem chantilly*, 17/07/1986, p.5. (Espetáculo: *Morango com chantilly*).

Vivien LANDO. Ibidem. *A garota do gangster. A sessão coruja é melhor*, 08/07/1986, p.5. (Espetáculo: *A garota do gangster*).

Mariângela Alves de LIMA. Ibidem. *Idéias boas em espetáculo ruim*, 29/06/1986, p.4. (Espetáculo: *Até amanhã*).

Clovis GARCIA. Ibidem. *Ela só quer divertir o público*, 12/06/1986, p.5. (Espetáculo: *Uma mulher sem igual*).

Mariângela Alves de LIMA. Ibidem. *Muito barulho por nada*, 07/06/1986, p.5. (Espetáculo: *O quarteto*).

Vivien LANDO. Ibidem. *D. Pedro I e Domitila no circo*, 21/05/1986, p.4. (Espetáculo: *A marquesa e o imperador*).

_____. Ibidem. *Imperdoável desperdício. Um tiro pela culatra*, 16/05/1986. (Espetáculo: *O segundo tiro*).

Ilka Marinho ZANOTTO. Ibidem. *Não ouça. Mas veja*, 13/05/1986, p.4. (Espetáculo: *Carmem com filtro*).

Vivien LANDO. Ibidem. *O galo cantou. O autor não sabe onde*, 13/05/1986, p.4. (Espetáculo: *Carmem com filtro*).

Clovis GARCIA. Ibidem. *Angústias no barracão*, 08/05/1986, p.4. (Espetáculo: *Uma lição longe demais*).

Vivien LANDO. Ibidem. *Uma paixão requeentada*, 07/05/1986, p.4. (Espetáculo: *Grita paixão*).

Ilka Marinho ZANOTTO. Ibidem. *Com feição de milagre*, 06/05/1986, p.3. (Espetáculo: *A hora e a vez de Augusto Matraga*).

Clovis GARCIA. Ibidem. *Roubar, verbo riso*, 25/04/1986, p.4. (Espetáculo: *Festival de ladrões*).

Vivien LANDO. Ibidem. *Édipos e Electras a ver navios*, 24/04/1986, p.4. (Espetáculo: *Hello, boy!*).

Clovis GARCIA. Ibidem. *Gargalhadas e um tempero muito erótico*, 20/04/1986, p.4. (Espetáculo: *Gato de estimação*).

Vivien LANDO. Ibidem. *O amor e a política. Com risco*, 16/04/1986, p.4. (Elenco: *Festival de ladrões*).

Mariângela Alves de LIMA. Ibidem. *Ardente dolorida! Maria Alice Vergueiro interpreta os solos da peça com perfeição*, 16/04/1986, p.4. (Espetáculo: *Katastrophé*).

Ilka Marinho ZANOTTO. Ibidem. *Apenas corriqueiro, televisivo*, 09/04/1986, p.4. (Espetáculo: *A feira do adultério*).

Vivien LANDO. Ibidem. *Beckett: silêncio*, 09/04/1986, p.4. (Espetáculo: *Katastrofé*).

Clovis GARCIA. Ibidem. *Fiel às propostas de Galizia*, 28/03/1986, p.13. (Espetáculo: *Código 25*).

_____. Ibidem. *A superficialidade domina na adaptação de Giovanni*, 26/03/1986, p.17. (Espetáculo: *Giovanni*).

_____. Ibidem. *Divina incrensa, resultado de qualidade*, 08/03/1986, p.14. (Espetáculo: *Divina incrensa*).

Ilka Marinho ZANOTTO. *O humor, da grosseria à perfeição*, 29/01/1986, p.15. (Espetáculo: *Sua excelência, o candidato*).

Clovis GARCIA. *Dois emocionantes monólogos*, 25/01/1986, p.15. (Espetáculos: *As mãos de Eurídice e Assunta do 21*).

_____. *Louco circo do desejo, diálogo fluente e brilhante*, 03/01/1986, p.16. (Espetáculo: *Louco circo do desejo*).

Ilka Marinho ZANOTTO. *O velho amor romântico. Com sexo*, 27/12/1985, p. 19. (Espetáculos: *Louco circo do desejo* e *A Vênus das peles*).

Clovis GARCIA. *Imaginoso e criativo, um grande espetáculo*, 20/12/1985, p.17. (Espetáculo: *Santa Joana*).

_____. *Encenações instigantes do Ar Cênico e Mambembe*, 18/12/1985, p.20. (Espetáculos: *Inimigos de classe* e *Máscaras*).

_____. *Madame Blavatsky, a atmosfera da magia*, 28/11/1985, p.23. (Espetáculo: *Mme. Blavatsky*).

Mariângela Alves de LIMA. *Com a pulga, O peru: duas comédias que não se pode perder*, 02/11/1985, p.14. (Espetáculos: *O peru* e *Com a pulga atrás da orelha*).

Clovis GARCIA. *Peças experimentais importantes*, 31/10/1985, p.14. (Espetáculos: *Síntese e surpresa – fragmentos do teatro futurista* e *Ubu rei*).

_____. Clovis GARCIA. *Encenação que valoriza a volta do Taib à atividade*, 19/10/1985, p.15. (Espetáculo: *Fogo na Terra*).

_____. *Marília Pera em atuação perfeita*, 11/10/1985, p.19. (Espetáculo: *Brincando em cima daquilo*).

_____. *Texto bem estruturado e justiça para Chiquinha*, 30/09/1985, p.16. (Espetáculo: *Chiquinha Gonzaga*).

Ilka Marinho ZANOTTO. *Cyrano, canto lírico de Rostand*, 27/09/1985, p.20. (Espetáculo: *Cyrano de Bergerac*).

_____. *Ibsen, exercício para o pensamento*, 13/09/1985, p.16. (Espetáculo: *Os espectros*).

Clovis GARCIA. *Dias Gomes, texto ousado e crítico*, 31/08/1985, p. 19. (Espetáculo: *Amor em campo minado*).

_____. *Uma revolução cênica insuperável*, 23/08/1985, p.15. (Espetáculo: *A herdeira*).

_____. *O riso permanente junto à reflexão, em Fo*, 21/08/1985, p.17. (Espetáculo: *Um casal aberto... ma non troppo*).

_____. *Uma crítica debochada ao ser humano*, 25/07/1985, p.18. (Espetáculo: *Pô, Romeu*).

_____. *Violência, com enfoque superficial*, 20/07/1985, p.14. (Espetáculo: *Extremos*).

_____. *A repressão em um espetáculo interessante*, 01/06/1985, p.18. (Espetáculo: *A lira dos vinte anos*).

_____. *Montagem corajosa com texto de Arthur Azevedo*, 25/05/1985, p.19. (Espetáculo: *Eloy, o herói*).

_____. *Ironia, diversão, peças sem falhas*, 23/05/1985, p.14 (Espetáculo: *Negócios de Estado*).

Mariângela Alves de LIMA. *Feliz Páscoa com humor, leveza e falhas*, 18/05/1985, p.19. (Espetáculo: *Feliz páscoa*).

Clovis GARCIA. *Em cena, presença de uma força dramática*, 09/05/1985, p.24. (Espetáculo: *Revelações de uma prostituta e seu patrão*).

Ilka Marinho ZANOTTO. *Ah! Mérica, um vibrante retrato do continente latino*, 04/05/1985, p.15. (Espetáculo: *Ah! Mérica*).

Clovis GARCIA. *Grande peça por Beatriz Segall*, 26/04/1985, p.16. (Espetáculo: *Emily*).

Ilka Marinho ZANOTTO. *Lauro César Muniz, num trabalho sem consistência*, 25/04/1985, p.26. (Espetáculo: *Direita, volver*).

Clovis GARCIA. *Mais um musical alegre*, 17/04/1985, p.14. (Espetáculo: *Dona Flor e seus dois maridos*).

Ilka Marinho ZANOTTO. *Autran/Tartufo e alquimia teatral*, 13/04/1985, p.20. (Espetáculos: *Feliz Páscoa e O tartufo*).

_____. *Briga de foice, clima empolgante*, 11/04/1985, p.21. (Espetáculo: *Briga de foice*).

Clovis GARCIA. *Fo, Vaneau e a essência do teatro*, 07/04/1985, p.33. (Espetáculo: *A tigresa*).

Mariângela Alves de LIMA. *Velhos marinheiros, espetáculo de encantos*, 04/04/1985, p.16. (Espetáculo: *Velhos marinheiros*).

Ilka Marinho ZANOTTO. *Sarah e Freud, sedutores*, 23/03/1985, p.22. (Espetáculos: *Freud no distante país da alma* e *A divina Sarah*).

Clovis GARCIA. *O Hamleto, montagem audaciosa e renovadora*, 03/04/1985, p.16. (Espetáculo: *O Hamleto*).

_____. *Ritual onírico em importante espetáculo*, 01/03/1985, p.16. (Espetáculo: *Nossa senhora das flores*).

_____. *Apesar dos senões, bons intérpretes para Arrabal*, 14/02/1985, p.19. (Espetáculo: *O arquiteto e o imperador da Assíria*).

Ilka Marinho ZANOTTO. *Mrozek em espetáculo perfeito*, 02/02/1985, p.15. (Espetáculo: *Os emigrados*).

Clovis GARCIA. *Xandu Quaresma, lufada simpática de brasilidade*, 26/01/1985, p.14. (Espetáculo: *Xandu Quaresma, ou Farsa de um cangaceiro, truco e padre*).

_____. *Intérpretes, ponto alto de uma comédia sentimental*, 23/01/1985, p.18 (Espetáculo: *Quando o coração floresce (amor na terceira idade)*).

Ilka Marinho ZANOTTO. *Escola de mulheres, um espetáculo encantador*, 19/01/1985, p.15. (Espetáculo: *Escola de mulheres*).

Clovis GARCIA. *Um espetáculo engraçado, mas que provoca reflexão*, 21/12/1984, p.18. (Espetáculo: *Ao papai com dinamite e afeto*).

União e Olho Vivo, de volta, 08/12/1984, p.20. (Matéria não assinada).

Ilka Marinho ZANOTTO. *Texto clássico em feliz montagem*, 15/12/1984, p.20. (Espetáculo: *Natã, o sábio*).

Clovis GARCIA. *Bons exemplos de tipos de revistas*, 08/12/1984, p.20. (matéria-crítica).

Outra vez o evangelho de Zebedeu, 06/12/1984, p.18. (Matéria não assinada).

Mariângela Alves de LIMA. *Velha idéia com excelente resultado*, 10/11/1984, p.16. (Espetáculo: *Boca molhada de paixão calada*).

Ilka Marinho ZANOTTO. *Hamlet, as falhas não empanam a importância*, 01/11/1984, p.22. (Espetáculo: *Hamlet*).

_____. *Uma dissecação bem conduzida*, 27/10/1984, p.18. (Espetáculo: *De braços abertos*).

Clovis GARCIA. *Bibi-Piaf milagre da representação*, 13/10/1984, p.13. (Espetáculo: *Piaf*).

_____. *A serpente: espetáculo curto, inovador e mágico*, 27/09/1984, p.20. (Espetáculo: *A serpente*).

Mariângela Alves de LIMA. *Artaud, o direito de ser acessível e compreendido*, 23/09/1984, p.43. (Espetáculo: *Artaud: o espírito do teatro*).

- _____. *Mão na luva, espetáculo íntegro*, 30/09/1984, p.41. (Espetáculo: *Mão na luva (introdução ao homem de duas faces)*).
- Clovis GARCIA. *A poesia de um espetáculo bem brasileiro*, 05/09/1984, p.15. (Espetáculo: *Cruis credo*).
- _____. *Boa noite, mãe, espetáculo num crescendo de tensão*, 22/08/1984, p.18. (Espetáculo: *Boa noite, mãe.*).
- _____. *A estréia auspiciosa de um autor*, 20/07/1984, p.15. (Espetáculo: *A lei de Linch*).
- _____. *Um espetáculo divertido e que pode induzir à reflexão*, 12/07/1984, p.19. (Espetáculo: *O purgatório, uma divina comédia*).
- _____. *Romulus Magno entre os melhores do semestre*, 14/07/1984, p.14. (Espetáculo: *Romulus Magnus*).
- Ilka Marinho ZANOTTO. *Molière em encenação com ritmo ágil: Tartufo*, 28/06/1984, p.25. (Espetáculo: *Tartufo, o pecado de Molière*).
- Mariângela Alves de LIMA. *Morangos mofados: um testemunho sincero*, 27/06/1984, p.16. (Espetáculo: *Morangos mofados*).
- Clovis GARCIA. *Dois bons retratos da juventude atual*, 21/06/1984, p.17. (Espetáculos: *Morangos mofados e Porcos com asas*).
- Ilka Marinho ZANOTTO. *Macunaíma, um milagre teatral*, 15/06/1984, p.16. (Espetáculo: *Macunaíma*).
- Clovis GARCIA. *A incômoda sensação do já visto em Ekhart*, 13/06/1984, p.15. (Espetáculo: *Ekhart, o cruel*).
- _____. *Montagem abrazeirada de Oh! Calcutta! bem feita*, 02/06/1984, p.14. (Espetáculo: *Oh, Calcutta!*).
- _____. *Nelson Rodrigues numa grande concepção teatral*, 30/05/1984, p.16. (Espetáculo: *Nelson 2 Rodrigues*).
- _____. *Ponkã e Ornitorrinco: duas propostas criativas*, 17/05/1984, p.18. (Espetáculo: *Mahagonny*).
- Ilka Marinho ZANOTTO. *Romeu e Julieta, a depuração total*, 29/04/1984, p.36. (Espetáculo: *Romeu e Julieta*).
- Clovis GARCIA. *A riqueza temática que gera uma obra-prima*, 26/04/1984, p.25. (Espetáculo: *Romeu e Julieta*).
- Ilka Marinho ZANOTTO. *Simón, mágico e emocionante*, 26/04/1984, p.25. (Espetáculo: *Simón*).
- Clovis GARCIA. *Cooperativa, uma alternativa para o teatro*, 21/04/1981, p.14. (Espetáculo: *Ubu rei*).
- _____. *Cenas esfuziantes para um hino de amor a São Paulo*, 20/04/1984, p.16. (Espetáculo: *Sai da frente que atrás vem gente*).
- _____. *Peça digna, à altura de Strindberg*, 19/04/1984, p.20. (Espetáculo: *Senhorita Júlia*).
- Ilka Marinho ZANOTTO. *Lágrimas Amargas: Petra von Kant: extraordinário*, 18/04/1984, p.16. (Espetáculo: *As lágrimas amargas de Petra von Kant*).
- Clovis GARCIA. *Não explica que complica, diversão inteligente*, 14/04/1984, p.15. (Espetáculo: *Não explica que complica*).
- Mariângela Alves de LIMA. *Teatro de bonecos, dois exemplos raros*, 12/04/1981, p.55. (Espetáculos: *Palomares e Fausto*).
- Ilka Marinho ZANOTTO. *Teatro retoma sua função quase esquecida: divertir*, 08/04/1981, p.22. (Espetáculos: *O santo milagroso e O dia em que raptaram o papa*).
- Clovis GARCIA. *Frágil – e divertida – análise do poder*, 07/04/1984, p.22. (Espetáculo: *O rei devasso*).
- _____. *Elenco, um ponto alto em Um beijo, um abraço, um aperto de mão*, 27/03/1984, p.20. (Espetáculo: *Um beijo, um abraço, um aperto de mão*).
- Ilka Marinho ZANOTTO. *Naum, o teatro retoma a metafísica*, 11/03/1984, p.27. (Espetáculo: *Um beijo, um abraço, um aperto de mão*).

- Clovis GARCIA. *Nova linguagem e um problema para a crítica*, 09/03/1984, p.15. (Espetáculos: *Noturno para Pagu*, *Nosso Senhor da Lama* e *O grande circo místico*).
- Ilka Marinho ZANOTTO. *Mágicas presenças, peça obrigatória*, 11/02/1984, p.17. (Espetáculo: *Amante inglesa*).
- _____. *Três espetáculos, três rumos válidos*, 05/02/1984, p.31. (Espetáculos: *Amante sociedade anônima*, *Dueto para um só* e *Os amores de Lorca*).
- _____. *Três possibilidades de reflexão*, 04/02/1984, p.14. (Espetáculo: *O palhaço repete seu discurso*, *O belo indiferente* e *Salto alto*).
- _____. *Fo e Magalhães Jr. em bons espetáculos teatrais*, 06/01/1984, p.15. (Espetáculos: *Um orgasmo adulto foge do zoológico* e *A bengala do finado*).
- _____. *Toalhas quentes: Adultério, tema comum a duas divertidas peças*, 13/01/1984, p.14. (Espetáculo: *Amizade colorida* e *Toalhas quentes*).
- _____. *Pesquisa e experiência pelo teatro alternativo*, 24/12/1983, p.12. (Espetáculos: *Menina não entra*, *Édipo rei*, *Tantos & tortos*, *Os pqp – palhaços queridos palhaços*).
- _____. *Boa diversão, mas poderia ser melhor*, 08/12/1983, p.18. (Espetáculo: *Madame Pommery*).
- _____. *Motel, tema de peças divertidas, mas sérias*, 26/11/1983, p.15. (Espetáculos: *Grande motel*, *Motel Paradiso* e *O infalível doutor Brochard*).
- Ilka Marinho ZANOTTO. *Alegoria poética sobre a trajetória de ser humano*, 12/11/1983, p.18. (Espetáculo: *A conferência dos pássaros*).
- Clovis GARCIA. *O efervescente champanha para os festejos de Vaneau*, 01/11/1983, p.15. (Espetáculo: *Oh, lalá! Belle époque!*).
- _____. *Quase 84: unidade e consistência dramática*, 21/10/1983, p.23. (Espetáculo: *Quase 84*).
- Ilka Marinho ZANOTTO. *Nesse espetáculo, os elogios são apenas para Sócrates*, 08/10/1983, p.15. (Espetáculo: *Perfume de Camélia*).
- Mariângela Alves de LIMA. *A agilidade das formas e o sensível: Feliz ano velho*, 05/10/1983, p.17. (Espetáculo: *Feliz ano velho*).
- _____. Clovis GARCIA. *A revolução, boa idéia e má escolha*, 27/09/1983, p.19. (Espetáculo: *A revolução*).
- Ilka Marinho ZANOTTO. *A adorável Júlia, alucinante jogo*, 17/09/1983, p.16. (Espetáculo: *Adorável Júlia*).
- Clovis GARCIA. *Oito mulheres: destaque para as atrizes*, 07/09/1983, p.16. (Espetáculo: *Oito mulheres*).
- _____. *Dibuk. Encantamento e magia*, 26/08/1983, p.19. (Espetáculo: *Um dibuk para duas pessoas*).
- _____. *Um jogo cênico que faz pensar*, 20/08/1983, p.15. (Espetáculo: *Viúva, porém honesta*).
- Mariângela Alves de LIMA. *Autor retrocede em nova montagem*, 03/07/1983, p.42. (Espetáculo: *Sopa de sonho*).
- Ilka Marinho ZANOTTO. *Gente de carne e osso na peça*, 23/06/1983, p.23. (Espetáculo: *Motel paradiso*).
- _____. *Belas figuras, possibilidade de paz, normalidade*, 04/06/1983, p.12. (Espetáculo: *Belas figuras*).
- Clovis GARCIA. *Édipo, um dos melhores do ano*, 10/06/1983, p.14. (Espetáculo: *Édipo rei*).
- _____. *Dois atores em grande momento*, 25/05/1983, p.16. (Espetáculo: *Ganhar ou ganhar*).
- _____. *Peça para ser apreciada e apoiada por vários motivos*, 12/05/1983, p.21. (Espetáculo: *Coração na boca*).
- _____. *Despedida de um teatro da juventude*, 02/05/1983, p.18. (Espetáculo: *Rock and roll*).
- Ilka Marinho ZANOTTO. *Chorus line à altura da Broadway*, 15/04/1983, p.15. (Espetáculo: *A chorus line*).
- Mariângela Alves de LIMA. *A família, entre farsa e comédia*, 06/04/1983, p.19. (Espetáculo: *Parentes entre parênteses*).

- Clovis GARCIA. *Amar, verbo intransitivo, excelente resultado cênico*, 31/03/1983, p.17. (Espetáculo: *Amar, verbo intransitivo*).
- _____. Clovis GARCIA. *Demonstração de qualidade teatral renovada: Pon-Kã*, 18/03/1983, p.14. (Espetáculo: *Tempestade em copo d'água*).
- _____. *Os méritos da montagem dos textos de Zé Fidélis*, 28/01/1983, p.15. (Espetáculo: *O teatro maluco de Zé Fidélis*).
- _____. *Adultério, tema comum a duas divertidas peças*, 13/01/1983, p.14. (Espetáculos: *Toalhas quentes e Amizade colorida*).
- _____. *O esmero formal de Hedda Gabler*, 13/03/1983, p.38. (Espetáculo: *Hedda Gabler*).
- Mariângela Alves de LIMA. *O teatro delicado e bonito do Asdrúbal*, 03/03/1983, p.38. (Espetáculo: *A farra da terra*).
- Clovis GARCIA. *Textos que falaram sobre cultura brasileira*, 25/12/1982, p.11. (Espetáculos: *Lola Moreno, Mural mulher e Sobrevividos*).
- _____. *A dramaturgia nacional em dois espetáculos corretos*, 19/12/1982, p.51. (Espetáculos: *Fim de caso e Sobrevividos*).
- Ilka Marinho ZANOTTO. *Bella ciao, melhor peça deste ano*, 12/12/1982, p.44. (Espetáculo: *Bella ciao*).
- Mariângela Alves de LIMA. *Um mural que poderia ser mais profundo*, 11/12/1982, p.16 (Espetáculo: *Mural mulher*).
- Clovis GARCIA. *Bom espetáculo de autor brasileiro*, 01/12/1982, p.21. (Espetáculo: *Síndica, qual é a tua?*).
- Ilka Marinho ZANOTTO. *Exageros, o mal de Besame mucho*, 24/11/1982, p.16. (Espetáculo: *Besame mucho*).
- _____. *Bons atores marcam os títeres dos Contadores*, 21/11/1982, p.45. (Espetáculo: *Pas de deux*).
- _____. *O Ventoforte sem fazer jus a seu talento*, 20/11/1982, p.20. (Espetáculo: *História de fuga, paixão e fogo*).
- Clovis GARCIA. *Dois musicais brasileiros interessantes e de qualidade*, 20/11/1982, p.22. (Espetáculos: *Love, love, love e Felisberto do café*).
- Clovis GARCIA. *Uma ópera-rock cheia de surpresas*, 13/11/1982, p.25. (Espetáculo: *José e seu manto technicolor*).
- _____. *Dois grandes momentos teatrais: com Brecht*, 07/11/1982, p.38. (Espetáculos: *O lírio do inferno e O que mantém um homem vivo?*).
- Mariângela Alves de LIMA. *Montagem frágil para texto sem imaginação*, 06/11/1982, p.18. (Espetáculo: *Numa nice*).
- Sábato MAGALDI. *Sobe o pano. Onde estão os autores nacionais?* 03/10/1982, p.34.
- Clovis GARCIA. *O mérito de duas peças, a direção*, 01/10/1982, p.16. (Espetáculos: *As quatro meninas e As tias*).
- _____. *Gemini, falta a ação dramática*, 23/09/1982, p.2.1 (Espetáculo: *Gemini*).
- _____. *Um raro momento teatral*, 19/09/1982, p.47. (Espetáculo: *Agnes de Deus*).
- D. Eugênio SALES. *Igreja poderá participar do Conselho de Censura*, 15/09/1982, p.19.
- Clovis GARCIA. *Quando o trágico é cômico*, 11/09/1982, p.14. (Espetáculo: *Morte acidental de um anarquista*).
- _____. *Algumas restrições a esta montagem de Morre o rei*, 02/09/1982, p.23. (Espetáculo: *Morre o rei*).
- Mariângela Alves de LIMA. *Amadeus, medidas certas. Mas sem expressão maior*, 29/08/1982, p.38. (Espetáculo: *Amadeus*).
- Ilka Marinho ZANOTTO. *Quem ousa negar a força do ator no palco?* 22/08/1982, p.37. (Espetáculo: *Amadeus*).

- Mariângela Alves de LIMA. *West side story: longe, muito longe do original*, 20/08/1982, p.21. (Espetáculo: *West side story*).
- Ilka Marinho ZANOTTO. *Traições, poesia e beleza em grandes momentos*, 15/08/1982, p.38. (Espetáculo: *Traições*).
- Mariângela Alves de LIMA. *As irônicas lições da Irmã Maria Ignácio*, 12/08/1982, p.25. (Espetáculo: *Irmã Maria Ignácio explica tudo*).
- Ilka Marinho ZANOTTO. *Para comunicar o incomunicável*, 10/08/1982, p.20. (Espetáculo: *Morre o rei*).
- Clovis GARCIA. *Uma peça para agradar adultos e crianças: uma idéia ousada e que acaba funcionando bem*, 07/08/1982, p.10. (Espetáculo: *Zum ou zois*).
- Mariângela Alves de LIMA. *Sob o fascínio de uma arte elaborada*, 29/07/1982, p.21. (Espetáculo: *Hystéria*).
- Clovis GARCIA. *O folclore em trabalho importante*, 24/07/1982, p.18. (Espetáculo: *Viva a nau catarineta*).
- _____. *A atualidade de Molière num espetáculo cuidado*, 16/07/1982, p.26. (Espetáculo: *As malandragens de Escapino*).
- _____. *A comédia de Tchekhov em Trágico à força*, 09/07/1982, p.19. (Espetáculo: *Trágico à força*).
- Mariângela Alves de LIMA. *Toda a ironia de Brecht na criação do Ornitorrinco*, 23/06/1982, p.16. (Espetáculo: *Mahagonny songspiel*).
- Clovis GARCIA. *A tradição da farsa volta em dois bons espetáculos*, 04/06/1982, p.18. (Espetáculos: *Quem é que pode com o bode quem do um bode pode?*).
- _____. *A “baixa-estação” teatral destaca autores teatrais*, 03/06/1982, p.14. (Espetáculo: *As moças do segundo andar e Croquetes à Lord Byron*).
- _____. *Comédia alegre, realizada com perícia técnica*, 27/05/1982, p.28. (Espetáculo: *Corrente pra frente*).
- Mariângela Alves de LIMA. *Espetáculo que repousa na participação do ator*, 26/04/1982, p.25. (Espetáculo: *Romeu e Julieta*).
- Ilka Marinho ZANOTTO. *Um espetáculo que poderia ter sido, mas que não foi*, 25/04/1982, p.39. (Espetáculo: *Uma certa Carmem*).
- Mariângela Alves de LIMA. *Relação arbitrária em cena*, 21/05/1982, p.17. (Espetáculo: *Picasso e eu*).
- _____. *Uma fantasia sem a realização artística*, 23/04/1982, p.27. (Espetáculo: *Gay Fantasy*).
- Clovis GARCIA. *Desencontros clandestinos, cumprindo sua finalidade*, 26/03/1982, p.23. (Espetáculo: *Desncontros clandestinos*).
- Mariângela Alves de LIMA. *Espetáculo agradável e facilmente esquecido*, 25/03/1982, p.30. (Espetáculo: *Doce deleite*).
- Clovis GARCIA. *Folclore bem aproveitado e pornochanchada teatral*, 20/03/1982, p.17. (Espetáculos: *O reino jejuá, mas o rei nem tanto* e *A saga da mãe de ouro*).
- _____. *A comédia é boa. E o público ri o tempo todo*, 13/03/1982, p.20. (Espetáculo: *Ta boa, Santa?*).
- Mariângela Alves de LIMA. *Swing: do cômico ao grotesco, com bom gosto*, 25/06/1980, p.16. (Espetáculo: *Swing – a troca de casais*).
- _____. *Super-heróis que não cabem no palco*, 21/02/1980, p.18. (Espetáculo: *Supermen*).
- Clovis GARCIA. *Um exemplo de como enfrentar um teatro de crise*, 13/02/1980, p.15. (Espetáculo: *Jesus homem*).
- _____. *A quebra das convenções em espetáculo desafiante*, 11/02/1982, p.27. (Espetáculo: *O Hamleto*).
- _____. *Excepcional tratamento de espaço em Othello*, 09/02/1982, p.19. (Espetáculo: *Othello*).

- _____. *Dois espetáculos: inspiração de fora e nacional*, 04/02/1982, p.22. (Espetáculos: *Viva sem medo suas fantasias sexuais* e *Oxenti Romi Xinaidi?!*)
- _____. *Agilidade do diálogo em uma comédia de João Bethencourt*, 03/02/1980, p.36.
- _____. *O recomendável e o óbvio em mais duas comédias em cartaz*, 02/04/1980, p.23 (Espetáculo: *Tem um psicanalista em nossa cama*).
- _____. *Uma boa peça e teatro imperfeito*, 27/01/1982, p.18 (Espetáculo: *Filhos do silêncio*).
- _____. *Montagens quase perfeitas do Pessoal do Cabaré*, 23/01/1982, p.16. (Espetáculo: *Cabaré Valentin*).
- _____. *O jardim das delícias: Com todo o encantamento de Tchekhov*, 22/01/1982, p.18. (Espetáculo: *O jardim das cerejeiras*).
- _____. *A boa diversão está presente em dois musicais*, 04/01/1982, p.19. (Espetáculos: *Felisberto do Café* e *Todo mundo nu*).
- _____. *A greve, tema de dois espetáculos*, 31/12/1981, p.14. (Espetáculos: *A ferro e fogo* e *Em defesa do companheiro Gigi Damiani*).
- Ilka Marinho ZANOTTO. *Genet, inteiro no Municipal*, 10/12/1981, p.19. (Espetáculo: *As criadas*).
- Clovis GARCIA. *Um espetáculo que cumpre seu fim: divertir*, 09/12/1981, p.18. (Espetáculo: *Seda pura e alfinetadas*).
- _____. *As criadas, muita força dramática*, 08/12/1981, p.2. (Espetáculo: *As criadas*).
- _____. *Uma análise séria de nossa realidade*, 02/12/1981, p.18. (Espetáculo: *Lua de cetim*).
- _____. *Morineau, Maria, Cleyde*, 21/11/1981, p.16. (Espetáculo: *Ensina-me a viver*).
- Ilka Marinho ZANOTTO. *Do drama romântico à farsa*, 15/11/1981, p.40. (Espetáculo: *Cala boca já morreu: Anti Nelson Rodrigues*).
- Clovis GARCIA. *Dois clássicos nos palcos da cidade*, 01/11/1981, p.34. (Espetáculos: *Jorge Dandan, o marido confundido* e *Jorge Dandin*).
- Ilka Marinho ZANOTTO. *Guarnieri, 25 anos, arte e coerência*, 29/10/1981, p.24 (Espetáculo: *Pegue e não pague*).
- Marinho ZANOTTO. *A criatividade, a fúria e a arte do teatro. Onde estão?* 11/10/1981, p.40.
- Clovis GARCIA. *Teatro: público pequeno para muitos espetáculos*, 07/10/1981, p.22.
- Mariângela Alves de LIMA. *Encenação singela e sem preocupações excessivas*, 07/10/1981, p.22. (Espetáculo: 39).
- Clovis GARCIA. *Uma aula de interpretação*, 26/09/1981, p.18. (Espetáculo: *Ensina-me a viver*).
- Mariângela Alves de LIMA. *A incompetente direção de um texto indefinido e tosco*, 24/09/1981, p.25. (Espetáculo: *O bebê furioso*).
- Ilka Marinho ZANOTTO. *Os ossos d'ofício, espetáculo que transborda humanidade*, 19/09/1981, p.19. (Espetáculo: *Ossos d'ofício*).
- Clovis GARCIA. *Mal Secreto: excelente espetáculo*, 05/09/1981, p.15. (Espetáculo: *Mal secreto*).
- Ilka Marinho ZANOTTO. *Happy end: atual e arrebatadora*, 29/08/1981, p.18. (Espetáculo: *Happy end*).
- _____. *Brasil, autor da magia que brilhou no festival*, 13/08/1981, p.27. (Espetáculos: *Mansamente* e *No natal a gente vem te buscar*).
- Clovis GARCIA. *Campeões do Mundo: sem emoção*, 30/07/1981, p.24. (Espetáculo: *Campeões do mundo*).
- Ilka Marinho ZANOTTO. *Aí vem o dilúvio, o lugar para a utopia*, 22/07/1981, p.17. (Espetáculo: *Aí vem o dilúvio*).

- Clovis GARCIA. *A Aurora da minha vida, apenas um bom espetáculo*, 19/07/1981, p.16. (Espetáculo: *Aurora da minha vida*).
- Ilka Marinho ZANOTTO. *A explosiva criatividade de quatro autores novos*, 23/06/1981, p.18. (Espetáculos: *Rito do corpo em lua*, *Pelo avesso*, *Denise Stoklos – show de mímica* e *Bom dia, cara*).
- Matéria-crítica sem título, 07/06/1981, p.26, sobre Antunes Filho e a montagem do texto de *Nelson Rodrigues*, *O eterno retorno* (Matéria não assinada).
- Clovis GARCIA. *O prazer estético em três horas*, 10/05/1981, p.12. (Espetáculo: *Nelson Rodrigues, o eterno retorno*).
- Ilka Marinho ZANOTTO. *Eterno retorno: caos ordenado*, 10/05/1981, p.52. (Espetáculo: *Nelson Rodrigues, o eterno retorno*).
- Clovis GARCIA. *Fassbinder, com direção certa e intérprete perfeita*, 22/05/1981, p.20. (Espetáculo: *Afinal, uma mulher de negócios*).
- Mariângela Alves de LIMA. *Teatro de bonecos, dois exemplos raros*, 12/04/1981, p.55. (Espetáculos: *Palomares* e *Fausto*).
- Ilka Marinho ZANOTTO. *Vibração contínua em O homem elefante*, 07/04/1981, p.42 (Espetáculo: *O homem elefante*).
- Clovis GARCIA. *Homossexualismo em quatro peças*, 29/03/1981, p.36 (Espetáculos: *Bent*, *Macho beleza*, *Blue jeans* e *Trampo & gandaia*).
- Ilka Marinho ZANOTTO. *Atores, o ponto alto de 2 espetáculos*, 22/03/1981, p.43. (Espetáculos: *Presença de Vinícius* e *Brasil, da censura à abertura*).
- _____. *De repente, no Eugênio Kusnet, teatro à vista*, 21/03/1981, p.21. (Espetáculo: *O coronel dos coronéis*).
- Luiz Izrael FEBROT. *Delmiro Gouveia, criticado*, 21/03/1981, p.21. (Espetáculo: *O coronel dos coronéis*).
- Mariângela Alves de LIMA. *Dificuldade em enfrentar os tempos presentes*, 08/03/1981, p.41. (Espetáculo: *Os órfãos de Jânio*).
- Ilka Marinho ZANOTTO. *Relato poético que ilumina a face eterna do espírito*, 17/12/1980, p.18. (Espetáculo: *As aves da noite*).
- Clóvis GARCIA. *O ressurgimento do monólogo dramático*, 13/12/1980, p.16. (Espetáculos: *O jovem Karl Marx*; *Onde estás*; *O diário de um louco* e *Eu, Sócrates, corruptor de menores*).
- _____. *Problemas da juventude, tema de três espetáculos*, 16/11/1980, p.44. (Espetáculos: *Foi bom, meu bem?*, *Aquela coisa toda* e *Exercício da paixão*).
- Ilka Marinho ZANOTTO. *El día que me quieras, um espetáculo brilhante*, 09/11/1980, p.47. (Espetáculo: *El día que me quieras*).
- _____. *Penar da alma brasileira*, 26/10/1980, p.39. (Espetáculo: *Rasga coração*).
- _____. *Casa grande e senzala, de volta às raízes culturais*, 23/10/1980, p.22. (Espepáculo: *Casa grande & senzala*).
- Mariângela Alves de LIMA. *Geni, apenas decorativo*, 19/10/1980, p.30. (Espetáculo: *Geni*).
- Os campeões do Mundo, o teste de Dias Gomes para a abertura política*, 04/10/1980, p.24. (Matéria especial não assinada)
- Clovis GARCIA. *Revista, em duas comédias*, 02/10/1980, p.23. (Espetáculos: *Teatro de cordel* e *Tratado geral sobre a fofoca*).
- Ilka Marinho ZANOTTO. *Mediocridade, denominador comum nos palcos de teatro*, 24/09/1980, p.18.

Clovis GARCIA. *Comédia, alívio de tensões*, 20/09/1980, p.19. (Espetáculos: *Os filhos de Dulcina* e *O bengalão do finado*).

_____. *Atualidade permanente na velha comédia de costumes*, 17/09/1980, p.17. (Espetáculo: *Mãos ao alto*, São Paulo).

_____. *O simbolismo, dentro dos subterrâneos das ditaduras*, 09/09/1980, p.19. (Espetáculo: *O senhor Galindez*).

_____. *Texto menor de Nelson Rodrigues bem encenado*, 05/09/1980, p.17. (Espetáculo: *Dorotéia*).

_____. *Fim de jogo, no melhor estilo de Beckett*, 29/08/1980, p.23. (Espetáculo: *Fim de jogo*).

_____. *A história recente no palco*, 21/08/1980, p.24. (Espetáculo: *O filho do Carcará*).

_____. *Barrela: após 21 anos, a mesma força dramática*, 17/07/1980, p.20. (Espetáculo: *Barrela*).

_____. *Realidade em dois tons: a análise séria e a sátira*, 11/07/1980, p.19. (Espetáculos: *O senhor dos cachorros* e *Brasil, de fio a pavio*).

_____. *Passagem livre em Abajur lilás*, 09/07/1980, p.19. (Espetáculo: *Abajur lilás*).

Mariângela Alves de LIMA. *Apropriação indevida de clichês*, 05/07/1980, p.19. (Espetáculo: *Às margens plácidas*).

Clóvis GARCIA. *Duas adaptações da literatura e espontânea criação coletiva*, 28/05/1980, p.16. (Espetáculos: *Não me maltrate, Robinson*; *Qualé, meu? (guerrilha urbana no Brasil, de 68 a 72)* e *A gaiola – vida, sonhos e lutas da nossa classe operária*).

Mariângela Alves de LIMA. *Patética: reminiscências de um tempo que ainda*, 21/05/1980, p.16. (Espetáculo: *Patética - a verdadeira história de Glauco Horowitz*).

Ilka Marinho ZANOTTO. *O talento perdido em Calabar*, 17/05/1980, p.20. (Espetáculo: *Calabar*).

Clovis GARCIA. *Dona Rosita: no palco um Lorca com muita poesia*, 09/05/1980, p.17. (Espetáculo: *Dona Rosita, a solteira*).

Mariângela Alves de LIMA. *Exemplo raro de competência*, 01/05/1980, p.21. (Espetáculo: *Ópera do malandro*).

Clovis GARCIA. *O recomendável e o óbvio em mais duas comédias em cartaz*, 02/04/1980, p.23. (Espetáculos: *Pato com laranja* e *A exposa*).

Ilka Marinho ZANOTTO. *Acima de tudo, o indivíduo*, 30/03/1980, p.37. (Espetáculo: *Arte final*).

Clovis GARCIA. *A realidade cultural do interior, sem caricatura*, 23/03/1980, p.38. (Espetáculo: *Ato cultural*).

_____. *O recomendável e o óbvio em mais duas comédias em cartaz*, 02/03/1980, p.23. (Espetáculos: *Elas complicam tudo* e *A exposa*).

_____. *Musical raro para valorizar a cultura negra*, 16/02/1980, p.14. (Espetáculo: *Ongira, grito africano*).

_____. *Um exemplo de como enfrentar um teatro de crise*, 13/02/1980, p.15. (Espetáculo: *Jesus homem*).

Ilka Marinho ZANOTTO. *Bumba-Meu Queixada leva o teatro para além do palco*, 27/11/1979, p.21. (Espetáculo: *Bumba, meu queixada*).

Clovis GARCIA. *Cena rural no palco para o público urbano*, 18/11/1979, p.16. (Espetáculo: *Na carrêra do Divino*).

Mariângela Alves de LIMA. *Peça-símbolo da fase de censura*, 24/04/1979, p.18. (Espetáculo: *Rasga coração*).

- **O Globo**. Rio de Janeiro:

Maluf dá mais de 600 abraços nos delegados, 11 de julho de 1983, p.4.

39; *Ah! Mérica*; *Alice, que delícia*; *A lira dos 20 anos*; *A amante inglesa*; *Abajur lilás*; *A casa de Bernarda Alba*; *A cena de origem*; *A divina Sarah*; *A estrela Dalva*; *Afinal uma mulher de negócios*; *A garota do gangster*; *Agnes de Deus*; *A hora e a vez de Augusto Matraga*; *A infecção sentimental contra ataca*; *Aí vem o dilúvio*; *Allegro desbum*; *Amadeus*; *A mandrágora*; *À margem da vida*; *Amigo da onça*; *Às margens da Ipiranga*; *A nonna*; *A rainha do frango assado*; *A resistência*; *A revolução*; *Arte final*; *As is*; *As lágrimas amargas de Petra von Kant*; *Ataliba, a gata Safira*; *A última gravação*; *Aurora da minha vida*; *Auto dos 99%*; *A velha dama indigna*; *A vida de Galileu Galilei*; *Balada Brecht*; *Balada para um palhaço*; *Batalha de arroz num ringue para dois*; *Brasileiro, profissão esperança*; *Bella ciao*; *Bent*; *Besame mucho*; *Bilbao cabaré*; *Blue jeans*; *Bolero*; *Brasil, da censura à censura*; *Brincando em cima daquilo*; *Cabaret*; *Cabaré Valentin*; *Cabeça e corpo*; *Cala a boca já morreu* (1981 e 1987); *Camas redondas, casais quadrados*; *Capitães de areia*; *Cara & coroa*; *Carmem com filtro*; *Cerimônia do adeus*; *C. de canastra*; *Choro Lorca*; *A chorus line*; *Com a pulga atrás da orelha*; *Coquetel Clown*; *Coração na boca*; *Corpo de baile*; *Cyrano de Bergerac*; *De braços abertos*; *Decifra-me ou devoro-te*; *Depois do expediente*; *Dercy beaucoup*; *Direita volver*; *Divina increnca*; *Divinas palavras*; *Doce deleite*; *Doce privacidade*; *Dois perdidos numa noite suja*; *Domus capta*; *Dores de amores*; *Drácula*; *D. Rosita, a solteira*; *D. Quixote* – Grupo A Barraca, de Portugal; *Édipo rei*; *El dia que me quieras*; *Eletra com Creta*; *Elis aniversário*; *Encontrar-se*; *Encontro com Fernando Pessoa*; *Espelho Vivo*; *Evita*; *Fedra*; *Freud, no distante país da alma*; *Fulaninha e Dona Coisa*; *Elas por ela*; *Elis (se eu quiser falar com Deus)*; *Em defesa do companheiro Gigi Damiani*; *Emily*; *Emoções baratas*; *Ensina-me a viver*; *E ponha o tédio no ó*; *Erêndira*; *Escola de mulheres*; *Escuta Zé*; *Essa gente incrível*; *Esta valsa é minha*; *Exercício nº1*; *Feitiço*; *Feliz ano velho*; *Fica comigo esta noite*; *Filhos do silêncio*; *Fim de jogo*; *Foi bom, meu bem?*; *Fragmentos do discurso amoroso*; *Ganhar ou ganhar*; *Gay fantasy*; *Geni*; *Giovanni*; *Grande e pequeno*; *Hamletmachine*; *Happy end* (1981 e 1986); *Hedda Gabler*; *Hello boy!*; *Horácios e Curiácios*; *Inimigos de classe*; *Irmã Maria Ignácio explica tudo*; *Jogo de cintura*; *Katastrophé*; *Kronos*; *Laços*; *Lago 21*; *Lembranças da China*; *Leonce e Lena*; *Levadas da breca*; *Ligações perigosas*; *Lírio do inferno*; *Lobo de ray ban*; *Lola Moreno*; *Love, love*; *Louca pelo saxofone*; *Louco de amor: um ato de loucura*; *Lua de cetim*; *Lua nua*; *Macunaíma*; *Mahogonny songspiel*; *Mais quero asno que me carregue que cavalo que me derrube*; *Malandragens de Escapino*; *Madame Pommery*; *Mão na luva*; *Mãos sujas de terra*; *Mary Stuart*; *Máscaras*; *Matrimônio com Deus*; *Maturando*; *Memórias póstumas de Brás Cubas*; *Meno male*; *Meu tio, Iauaretê*; *Moço em estado de sítio*; *Momentos do teatro brasileiro*; *Morango com chantilly*; *Morte acidental de um anarquista*; *Muito barulho por nada*; *Na carrêra do Divino*; *Não me maltrate, Robinson*; *Nardja Zulpério*; *Nelson 2 Rodrigues*; *Niginski*; *Nossa cidade*; *Nostradamus*; *Numa nice*; *O bebê furioso*; *O beijo da mulher aranha*; *O concílio do amor*; *O contrabaixo*; *O coronel dos coronéis*; *O corpo estrangeiro*; *O despertar da primavera*; *O dia em que raptaram o papa*; *O doente imaginário*; *O dragão*; *O dragão na neblina*; *O encontro de Decartes com Paschal*; *O eterno retorno*; *O exercício*; *O fantópera da asma*; *O gosto da própria carne*; *O Hamleto*; *Oh, calcutta*; *Oh, Carol*; *O homem elefante*; *O jardim da cerejeira*; *Olhares de perfil*; *O manifesto*; *O máximo*; *O mistério de Irma Vap*; *O olho azul da falecida*; *O país dos elefantes*; *O pássaro do poente*; *Ópera do malandro*; *Ópera do sabão*; *Ópera Joyce*; *O percevejo*; *O peru*; *O preço*; *O que mantém um homem vivo*; *Órfãos*; *Os colunáveis*; *O senhor dos cachorros*; *O senhor é quem?*; *Ossos do ofício*; *O teatro maluco de Zé Fidelis*; *O tempo e a vida de Carlos e Carlos*; *O tempo e os Conways*; *Othello*; *O último encontro*; *O vison voador*; *Paraíso zona norte*; *Parentes entre parênteses*; *Pasolini, morte e vida*; *Patética*; *Pegando fogo*,

³⁴⁰ O acesso à totalidade absoluta dos programas aqui citada deve-se à gentileza de José Cetra Filho – hoje um querido amigo – que colocou à minha disposição seus arquivos e sua casa, durante três meses.

lá fora; Pegue e não pague; Piaf; Picasso e eu; Poleiro dos anjos; Quadrante; Quase 84; Quem tem medo de Itália Fausta; Raízes de América; Rasga coração; Revistando o teatro de revista; Risco e paixão; Rito de amor e morte na casa de Lilith – a Lua negra; Romeu e Julieta; Romeu e Romeu; Rosa de Cabriuna; Rua Dez; Salto alto; Santa Joana; Senhor de Porqueiral; Senhorita Júlia; Síndrome de super homem; Solness, o construtor; Sua excelência, o candidato; Tartufo; Teledeum; Temos que desfazer a casa; Teatro musical brasileiro; Toda nudez será castigada (Grupo Delta – Londrina); Trágico à força; Traições; Tributo; Ubu, pholias physicas, pataphysicas e musicaes; Ubu rei; Uma lição longe demais; Uma metamorfose; Uma relação tão delicada; Uma peça por outra; Um casal aberto... ma non troppo; Um casal do barulho; Um dia muito especial; Um orgasmo adulto escapa do zoológico; Um processo; Vestido de noiva; Vida de artista; Viúva, porém honesta; Você vai ver o que você vai ver; Xandu quaresma; Xica da Silva (1988); Zum ou zois.

REVISTAS

ARTE EM REVISTA nº3 (O popular). Otília Fiori ARANTES (coord. geral). São Paulo: CEAC/Kairós, 1979.

ARTE EM REVISTA Nº6 (Teatro). Otília Fiori ARANTES (coord. geral). São Paulo: CEAC/Kairós, 1981.

CADERNOS DA ELT – Escola Livre de Teatro de Santo André. Luís Alberto de ABREU. *Teatro de rua, questões impertinentes*. Santo André: Departamento de Cultura da Secretaria de Cultura, Esporte e Lazer da Prefeitura de Santo André. Ano 2, número 1, jun., 2004, p.5-6.

CADERNO DO FOLIAS. Iná Camargo COSTA. *Teatro épico: o desafio da atualidade*. São Paulo, nº 1, s/d, p.7. Publicação do Grupo Folias d'Arte.

CAMARIM. Mariângela Alves de LIMA. *A crítica teatral*. Publicação da Cooperativa Paulista de Teatro – São Paulo. São Paulo, Ano VIII, nº 34, jan./fev./mar. 2005, p.22-23.

CONTEXTO. Ecléa BOSI. *A opinião e o estereótipo*. São Paulo, nº 2, 1977.

CULTURA CRÍ-TI-CA. Alexandre MATE. *Peripécias de uma certa revista teatral brasileira: da crítica risível das idiossincrasias dos poderosos ao umbigo escultórico das vedetes*. Publicação cultural da APROPUC-SP. São Paulo, nº 3, 1º semestre de 2006, p.20-37.

DIONYSOS 24 - TEATRO DE ARENA. Carmelinda GUIMARÃES, Mariângela Alves de LIMA e Maria Thereza VARGAS (orgs.). Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura/DAC-FUNARTE/SNT, outubro de 1978.

DIONYSOS 25 - TEATRO BRASILEIRO DE COMÉDIA. Alberto GUZIK e Maria Lúcia PEREIRA (orgs.). Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura/DAC-FUNARTE/SNT, setembro de 1980.

DIONYSOS 26 - TEATRO OFICINA. Fernando PEIXOTO (Org.). Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura/DAC-FUNARTE/SNT: janeiro de 1978.

ENTERTAINMENTS. Jefferson del RIOS. *Baldwin na paulicéia gay*. São Paulo, 1986.

ESTUDOS HISTÓRICOS. Artur FREITAS. *História e imagem artística: por uma abordagem tríplice*. Rio de Janeiro, número 34, jul./dez., 2004, p.3-21.

ISTOÉ. Ilka Marinho ZANOTTO. *Mãos sujas de terra*. São Paulo, 1979, p.63

MAMBEMBE. Gerd A. BORNHEIM. *Os entreatos do besteirol*. Rio de Janeiro: Minc; Inacen, agosto-1986, p.21.

_____. Edécio MOSTAÇO. *São Paulo/85: a tendência cosmopolita*, agosto-1986, p.26.

_____. Macksen LUIZ. *Visualidade 85 – fragmentária, contemporânea, uma*, agosto 1986, p.13.

PALCO E PLATÉIA. São Paulo, nºs 1 a 6, de julho/85 a jan./fev. de 1987.

_____. Abreu, Luís Alberto. *Cansaço dos 80*. Especial nº 6. São Paulo, 1988, p.45.

- POLIS. Paulo Sérgio BARRETO. *Casas de Cultura e o projeto de Cidadania Cultural*. São Paulo, no. 28, 1997.
- TEATRO DA JUVENTUDE. Luís Alberto de ABREU. *Bella ciao*. São Paulo: Governo do Estado de São Paulo – Secretaria do Estado da Cultura, vol.XVI, nº 38, novembro de 2001, p.106-7.
- TEMPO. Ulpiano T. Bezerra de MENESES. *A fotografia como documento: Roberto Capa e o miliciano abatido na Espanha*. Sugestões para um estudo histórico. Niterói, 7 (14), jan./jun., 2003, p.143.
- TEMPO BRASILEIRO. Wanderley Guilherme dos SANTOS. *1964, 1930, 1989: uma questão de método*. Rio de Janeiro, no. 158, jul.-set., 2004.
- _____. Maria Aparecida de AQUINO. *1964-2004: um olhar reflexivo*. Rio de Janeiro, nº 158, jul.-set., 2004, p.37-57.
- TEORIA E DEBATE. Marilena CHAUI. *Cultuar ou cultivar*. São Paulo, nº 8, out./nov./dez., 1989.
- VINTÉM: TEATRO E CULTURA BRASILEIRA. Francisco de OLIVEIRA. Entrevista. Publicada pela Companhia do Latão – São Paulo. São Paulo, s/d, Hedra, 4-11.
- _____. Iná Camargo COSTA. *Por um teatro épico*. Entrevista. Publicada pela Companhia do Latão – São Paulo. São Paulo, s/d, Hedra, 12-17.